



الصناعات الإبداعية

● كيف تُنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟

تحرير: جون هارتلي
ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي

المكتبة الوطنية - ليبيا
الطبعة الأولى: 2007
عدد النسخ: 1000
عدد الصفحات: 100

عظم المعرفة

سلسلة كتب نظامية شهرية تصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري المدوافي 1990-1923

338

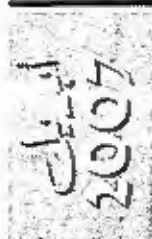
الصناعات الإبداعية

أهمية المنتج الثقافي في عالم التكنولوجيا الحديثة

الجزء الأول

تحرير: جون هارقلي

ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي



علم المعرفة

مجلس الكويت للثقافة والفنون والآداب

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا امريكيا
خارج الوطن العربي	اربعة دولارات امريكيا

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	13 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا امريكيا
للمؤسسات	50 دولارا امريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا امريكيا
للمؤسسات	100 دولار امريكيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على
العنوان التالي:

المسيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: 28613 - المصفاة - الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون: ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)

فاكس: ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)

الموقع على الإنترنت:

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 99906-0-210-7

رقم الإيداع (٢٠٠٧/٠٣٢)

المشرف العام:

١. بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي
bdrifai@nccal.org.kw

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا/ المستشار

١. جاسم السعدون

د. خلدون حسن النقيب

د. خليفة عبدالله الوقيان

د. عبداللطيف البدر

د. عبدالله الجعفي

٢. عبدالهادي ناقل الراشد

د. فريدة محمد العوضي

د. فلاح المدريس

د. ناجي سعود الزيد

مدير التحرير

هدى صالح الدخيل

سكرتير التحرير

شروق عبدالحسن مظفر

alam_almarifah@hotmail.com

التضيد والإخراج والتفيز

وحدة الإنتاج

في المجلس الوطني

العنوان الأصلي للكتاب

Creative Industries

Edited by

John Hartley

(Blackwell Publishing, United Kingdom, 2005)

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

ربيع الأول ١٤٢٨ - أبريل ٢٠٠٧

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

7	مقدمة الصناعات الإبداعية جون هارتلي
37	الجزء الأول: العالم الإبداعي
39	مقدمة دخيل إيلي ريني
77	الفصل الأول: العموم على الكابل لورانس لسيغ
111	الفصل الثاني: نشر مفتوح... تقنيات مفتوحة فراهام ميكل
113	الفصل الثالث: في افتتاح مركز وسائط جديد في سراي، دلهي جيرت لوفينلد
125	الفصل الرابع: سياسات التعددية الثقافية والاندماج عبر السوق لستور غارسيا كانتكليني
139	الجزء الثاني: هويات إبداعية
141	مقدمة دخيل جون هارتلي
157	الفصل الخامس: لجنة مايور للصناعات الإبداعية جون هوكنز

المبتدوء المبتدوء

- 169 الفصل السادس: داليا سميت لا آدم سميت
شارلز ليدبيرتر
- 179 الفصل السابع: الحياة التجريبية
ريتشارد فلوريدا
- 197 الفصل الثامن: الانتهاء إلى هوليوود العالمية
توبي ميلر، تين جوفيل، جون مكموريا،
ريتشارد مكسويل
- 209 الجزء الثالث: ممارسات إبداعية
- 211 فصل: دخل براد هيرمان
- 235 الفصل التاسع: جماليات العمل المفتوح
إمبرتو إيكو
- 245 الفصل العاشر: التلفزيون الرقمي وظهور أشكال
من السيبرودراما
جائيت هـ - موزاي
- 257 الفصل الحادي عشر: موازنة الكتب
كن روينسون
- 267 الفصل الثاني عشر: ربط الإبداع
لويجي ماراموتي
- 277 الفصل الثالث عشر: عرض ٢٤ - ٧ «الحقيقي»
جين روسكو

مقدمة

الصناعات الإبداعية

جون هارتلي

الإبداع - عمل طبقة

ينطلق هذا الكتاب من الحاجة إلى مواجهة التحديات المفروضة على عالم يشكل فيه الإبداع والابتكار والمخاطرة حاجة عامة إلى المشروعات الاقتصادية والثقافية، حيث تقود المعرفة والأفكار عملية تكوين الثروة والتحديث، وحيث تشكل العمولة والتقنيات الجديدة قوام الحياة والخبرة اليومية.

«الإبداع... هو الآن مصدر الميزة التنافسية» (Florida 2002: 5)

إن الإبداع هو الذي سيقود التغير الاجتماعي والاقتصادي خلال القرن المقبل. ويرى جون هوكنز، مؤلف كتاب الاقتصاد الخلاق (٢٠٠١)، أن التفكير في «مجتمع المعلومات» (انظر، على سبيل المثال، كاستلز ٢٠٠٠) غير كافٍ على الإطلاق. ويرى أن عصر المعلومات بدأ بالفعل يفسح الطريق أمام شيء أكثر تحدياً:

«الوظيفة الاجتماعية للإبداع لا تتحقق لأن الأفراد مبدعون، لكن فقط حين يتوافر لهم هؤلاء الأشخاص النمو، والمال، والبنية التحتية، والتنظيم، والأسواق، وحقوق الملكية، وعصليات واسعة النطاق يمكنها استيعاب ذلك الإبداع».

جون هارتلي

لو كنت معلومة بسيطة لما خربت بالعيش في مجتمع معلومات. لكن بوصفي كاتباً مفكراً، وعاطفياً، ومبدعاً - في يوم طيب، على أي حال - فأنا أتطلع إلى شيء أفضل. إننا نحتاج إلى المعلومات. لكننا نحتاج أيضاً إلى أن نكون نشطين ومهرة ومتأثرين باختبار هذه المعلومات. نحتاج إلى أن نكون أصلاء، ومتشككين، ومجادلين، ودمويين في تفكيرنا غالباً. وسلبيين بمعنى الكلمة أحياناً - بكلمة واحدة، أن نكون مبدعين. (في هذا الجزء)

فقد أصبحت الصناعات الإبداعية - التي تتمدد تعريفاتها - عنصراً مهماً في تكوين الاقتصادات المتقدمة. ففي ٢٠٠١، قدر صافي عائدات صناعات «حقوق النشر» الأمريكية بـ ٧٩١.٢ بليون دولار أمريكي، وهو ما يعادل ٧.٧٥٪ من إجمالي الناتج القومي، ويعمل بها حوالي ٨ ملايين عامل. ويبلغ إسهامها في المبيعات/الصادرات الأجنبية ٨٨.٩٧ بليون دولار أمريكي - أي ما يفوق إسهام الصناعات الكيماوية، والسيارات، والطائرات، وقطاع الزراعة، والقطاع الإلكتروني، والكمبيوتر (Siwek 2002) وفي المملكة المتحدة، وفي العام نفسه (وإن بطريقة مختلفة) قدرت عوائد الصناعات الإبداعية بـ ١١٢.٥٢ بليون استرليني، ويعمل بها ١.٢ مليون شخص، وتسهم بـ ١٠.٣ بلايين جنيه إسترليني من الصادرات، وتشكل ٥٪ من الناتج القومي الإجمالي (DCMS 2001) وفي أستراليا، تقدر عائداتها بـ ٢٥ بليون دولار أسترالي، وتجاوزت القطاعات الأكثر ديناميكية، مثل محتويات الإعلام الرقمي، وبلغ معدل نموها ضعف معدل نمو الاقتصاد ككل (NOIE 2003: 12)، كما زادت المدخلات الإبداعية في الصناعات الخدمية الأخرى، كالمالية والصحية والحكومية والسياحة، زيادة كبيرة.

وبالإضافة إلى النسب المثوية والنمو، تعود أهمية الصناعات الإبداعية إلى دورها المتوقع كموجه للمعرفة الاقتصادية وميسر للصناعات والخدمات الأخرى - عبر تزويدها، على سبيل المثال، بالمحتوى الرقمي الذي «يُترجم مباشرة إلى ميزة تنافسية وطاقات إبداع لقطاعات الاقتصاد الأخرى» (NOIE)، وكذلك وعبر احتضان رأس المال الإبداعي والعاملين الإبداعيين عموماً.



ويرى ريتشارد فلوريدا في الطبقة الاقتصادية الجديدة - الطبقة الإبداعية - التي يقدر لها أن تسود الحياة الاقتصادية في القرن القادم، مقابلاً للطبقة العاملة التي سادت خلال العقود الأولى من القرن العشرين، والطبقة الخدمات التي سادت في العقود اللاحقة. وإذا كانت الطبقة الإبداعية ليست كبيرة العدد كطبقة الخدمات، إلا أنها تمثل المحرك لنمو وتغيير الاقتصاد ككل، كما أنها توافق مزاج العصر، فأجواء العمل في أمريكا تتحول تدريجياً من الياقات الزرقاء والبيضاء إلى «أجواء عمل بلا ياقات»:

الفنانون والموسيقيون والعلماء هم الذين يحددون ساعات عملهم، ويرتدون ملابس بسيطة ومريحة ويعملون في أجواء مشيرة. لا يمكن إجبارهم على العمل، وإن كانوا لا ينقطعون عن العمل أبداً. ومع ظهور الطبقة الإبداعية، فإن هذه الطريقة للعمل تنتقل من الهوامش إلى التيار الاقتصادي السائد. (Florida 2002: 12-13).

ويشرح فلوريدا كيف «تستبدل» الأجواء الخالية من الياقات «النظم الهرمية التقليدية للتوجيه، بأشكال جديدة للإدارة الذاتية، وإقرار المساواة والعمل السريع الحاسم، وأشكال حقيقية من التشجيع، وهو ما أسميه التوجيه الناعم»:

في هذا الوضع، نناضل في سبيل العمل بقدر أكبر من الاستقلال، ونجد صعوبة كبيرة في التعامل مع مديرين تعوزهم الكفاءة ورؤساء متنمرين. إننا نقايض ضمانات العمل بالاستقلال الذاتي. وبالإضافة إلى التعويض العادل عن عملنا والمهارات التي اكتسبناها، نتطلع إلى تنمية قدرتنا على التعلم والتقدم، وصياغة مضمون عملنا، والتحكم في جداول عملنا والتعبير عن الهوية من خلال العمل. (Florida 2002: 13).

وأثر الصناعات الإبداعية لا يقف عند حد اجتذاب «فنانين، وموسيقيين، وأساتذة، وعلماء»، تميزوا فيما سبق بضعف أنشطتهم الاستثمارية وبالعديد من أشكال التبعية الاجتماعية. فهي تضم نسبة كبيرة من المشروعات الصغيرة والمتوسطة - الصغيرة SMEs، إلى جانب بعض من أكبر الماركات العالمية، من نيوز ليمتد إلى تايم وارنر أو بي بي سي. لكن الصناعات الإبداعية ليست



مجرد شأن طامحين wannabes وشركاء راسمالية عملاقة. فهي بحاجة الى مريح حديد من الشراكه العامه والخاصة وقصص النجاح الاقتصادي. مثل و دي السليكون والصناعات الإبداعية في لندن. ذات ما بصاحبها إسهام ملموس للجامعات والوكالات الحكوميه. التي تحمل بعضا من عبء الابحاث والتطوير (R&D) قبل التنافسية. وتوفر البيئه التي يمكن أن تزدهر هبها الصناعات الإبداعية

وهي سياق كهذا لا تقتصر قيمة الصناعات الإبداعية على النشاط الاقتصادي، وإنما تمتد كذلك إلى أرقى أشكال التنمية في العالم ويوضح السير كن روسون، كبير مستشاري التعليم في «عتي ترست»، الصلة بين لحاحات الاقتصادية والتعليمية

إن الأوضاع الاقتصادية التي نعيشها جميعها، والتي سيشرق أطمائنا طريقهم في ظلها، تختلف احتلافا تاما عن تلك التي كنا نعيشها منذ ٢٠ أو حتى ١٠ سنوات مضت. ولهذا نحن بحاجة إلى نظم تعليم وأولويات مختلفة إنما لا نستطيع التصدي لتحديات القرن الـ ٢١ بالمبادئ التعليمية للقرن الـ ١٩، فرمنا يشهد بوبات كاسحة من الابتكرات العلمية، والتكنولوجيا، والأفكار الاجتماعية، ولواكبة هذه التغيرات، أو تجاوزها، سنحتاج إلى كل قدراتنا. يجب أن نتعلم لنكون مبدعين، (هي هذا الحره).

وبدلا من أن يعملوا طوال حياتهم الوظيفية في صناعة وحيدة أو مع مستخدم وحيد، فإن الناس الذين يصمون إلى قوة العمل الآن يمكن أن يتطلعون إلى العديد من الخيارات، سواء كانوا جزءا من طبقة فوريديا الإبداعية أو يعملون في القطاعات الخدمية أو الصناعية أو الأولية. ولكي يتأهلوا لهذا، هابهم يحتاجون إلى مهارات وكفاءات تعليمية جديدة، بل ويجب أن يكونوا على قدر كبير من الشراء الطويل المدى للتعلم. وأن يعودوا إلى الدراسة - الرسمي منها وغير الرسمي، المعتمد وغير المعتمد - خلال مسيرتهم الوظيفية.

والعلمون جزء من هذا الكون وهم أيضا جزء من الطبقة الإبداعية الناشئة داخل الاقتصاد العالمي للمعرفة. لكن المدارس والجامعات ليست المكان الأفضل بالضرورة للهواء بالحاجة إلى مواطنين - مستهلكين مبتكرين

وحلّاقين هاديين على لتكثيف وواقفين للمعرفة، حتى يتحقق الارتداد لهذا الاقتصاد ومن المؤكد أن تحدث لتعليم الذي شهده القرن العشرون لقائهم بالأساس على البشر، لكنيف للمؤسسات الرسمية وزيادة إتاحتها في وقت لاحق إلى جانب هدف داء منظمة مركزيا، قد دعم نظام التعليم عن طريق مدرس وجامعات والادارات الحكومية، لكن أثره كان سلبيا على كل من نوع المعرفة لمقولة والرعة لاجتماعية الأوسع للتعليم

كذلك كان يهدف، لطريقة للتحديث أن تفرز من طريقة شديدة المحافظة لتعليم كوعاء للمعرفة المنقولة عبر منظمات ذات هيراركيات قوية وهواعد مهنية محددة وهناك ميرااثان يتحسبان في هذه الثقافة المعبد، التي كانت مستودعات معلقة للمعرفة في شكل محطوطات ثمينة ومصنع تايلور، الذي يشجع على المعرفة المعاييرة standerized والسهولة التكرار، والنتيجة نظام غريب، خليط من المصنع، والملجأ، والمكتبة والسجور، (Leadbeater 1999: 110)

وبدلا من تقديم معرفة صارمة هي بيئة تحت السيطرة، يرى شارلر ليدبيتر أن التعليم يجب أن يستثير توجها للتعليم

يجب ألا يكون هدف التعليم هو عرس وعاء للمعرفة، وإنما تطوير الملكات ملكات أساسية كالقراءة والكتابة والعد، وكذلك ملكة التصرف بمسؤولية تجاه الآخرين، واتخاذ المبادرة، والعمل الحلاق والجماعي. وأهم هذه الملكات، والتي أخفق التعليم التقليدي في رعايتها، هي القدرة على مواصلة التعلم والإقبال عليه فالإسراف في التعليم يقتل الرغبة في التعلم، (Leadbeater 1999: 111)

على عاتق أي نوع من الناس والمؤسسات تقع مهمة إقامة مجتمع ديتوق إلى التعلم؟ إن مجرد توسيع نظام التعليم الرسمي ليس هو الحل. ويمكن للأفراد والأسر تحمل المزيد من المسؤولية عن حاجاتهم المعرفية، وسوف يفعلون هذا. وسيتولى تقديم الخدمات التعليمية منظمات خاصة وعامة، للوهاء بالأعراس التي تحددها احتياجات المتعلمين أنفسهم، لا الإجراءات والشهادات الرسمية. وباختصار، سيصبح التعليم نظاما موزعا، مكرسا



للإبداع والابتكار وملائما للحاجات، ومنشرا عبر الكثير من المواقع، من مطبخ لأسرة إلى أقطار العمل وكذلك حصول الدراسة والمقاهي وأماكن العمل

وفي هذا السياق تتعلق فكرة الصناعات الإبداعية في أوضح معانيها لا كمجرد مجال للتنمية الاقتصادية، بل ولا أكثر كذكره - يمكن أن يكون للإبداع تحديد تأثيرات اجتماعية واقتصادية حاسمة للإبداع ليس إسهاماً لشعب واحد، فهو يوجد أينما وجد بشر يذكرون ويصنعون، ويصنعون الأشياء لكن من الممكن رؤيته، في هذا السياق، كشيء أكثر من هذا هشق «الصناعة» من «الصناعات الإبداعية» يربط الإسهام الإنساني بمشروع منظم على نطاق واسع، ويرى في المستكرات الحياتية الصمام الأساسي - المضخة - لتكوين الثروة والتجديد الاحتمالي.

ما هي الصناعات الإبداعية؟

تسمى فكرة الصناعات الإبداعية إلى توضيح التقارب المفاهيمي والعملية بين المهن الإبداعية (الموهبة الفردية) والصناعات الثقافية (البنطاق الجماهيري)، في إطار تقنيات إعلام جديدة داخل اقتصاد معرفة يستخدمها مواطنون - مستهلكون تفاعليون حدد

إن فكرة «الصناعات الإبداعية» نفسها، على المستوى الآني والبعيد، ليست نتاجاً للصناعة بل للتاريخ. فعلى المدى الطويل، تطور مفهوم الصناعات الإبداعية عن معاهيم سابقة لـ «الفنون الإبداعية»، و«الصناعات الثقافية» تعود إلى القرن الثامن عشر وبسطوي على بعض التغيرات البعيدة المدى في فكرة «المستهلك» و«المواطن». وعلى المدى الأكثر آنية، ظهرت فكرة الصناعات الإبداعية من التغيرات التي شهدتها التكنولوجيا والاقتصاد العالمي، خاصة خلال التسعينيات من القرن العشرين، وبداية استيعاب أشكال الإعلام التفاعلي وثققت استحقاق الأوطر القومية والحضرية والإقليمية، أو بلاد يستولي فيها الإبداع على حيال السياسيين وصناع السياسة الراغبين في زيادة «الوظائف وإجمالي الناتج المحلي» (اقتصاد بتعويذة التنمية الاقتصادية) كما تزايد تسمية الصناعات الإبداعية



باسمها هذا في التعليم العالي في البلاد. نفسها خاصة هي الخدمات التي لها دور مباشر في تعليم جماعات لمندعة ورعاية الحسن التالي من صانعي الثروة وسياسات الانعاش الثقافية، لاعلامية

وسبب تاريخيها لا تصنيفها تنوع فكرة « لصناعات الابدعية»
حضر فيها حسب التراث والاصناف المحبة واكثر ما نلت الانتباه في الولايات المتحدة هو - الابداع بحركة المستهلك - السوق سما هو في أوروبا مستمد من تقاليد الثقافة، لقومية والمواطنة لثقافة. وفي ظل التشريعات القابلة للمعاد porous في أمريكا وأوروبا نشأت فكرة الصناعات، الإبداعية بين طرهي بقصص مسهب اللعب والثقافة والسوق والمواطنة وتشمل هذه الأماكن أيضا امينكة اسحدة وسعافورة واستراليا وبوريلدا، وغيرها من دول الكومنولث، إلى جانب بايواس وهونغ كونغ، حيث كانت تلك البلاد التوسيطية أول من يتبنى المصطلح وفي أماكن أخرى، خاصة الصين الأم، لا تزال الفكرة حادة بسبب في الوقت الزهر، مع إدراج المشروعات الإبداعية والابتكار ضمن خطط تنمية أخرى (Wang 2004).

وقد يمال إلى كلا من البلاد المائلة للمعاد والوسيطية ترى هي الصناعات الإبداعية فرصة للجمع بين تفضي بشئ الفن والسوق التجاري لتجاوزهما، للتوصل إلى إمكانات جديدة ومن المؤكد أن فكرة «الصناعات الإبداعية» تجمع - ثم تعبر بصورة حدرية - بين مصطلحين أقدم عمرا: «الفنون الإبداعية» و«الصناعات الثقافية» وهذا التعبير مهم لأنه يصح الصور (أي الثقافة) في صلة مباشرة مع صناعات ضخمة مثل الترفيه الإعلامي (أي السوق). وهو ما يشير إلى إمكان تجاوز التمييز بين المحبة/ الجماهير، الفن/ الترفيه؛ الراعي/ التجاري، المستدل/ الترفيه، الذي شوه فكرة الإبداع في الأوساط السياسية والمكرية، خاصة في البلاد ذات التقاليد الأوروبية في مجال الثقافة العامة ولكي نفهم لماذا كانت فكرة الصناعات الإبداعية مبتكرة من حيث المفهوم في هذا السياق، من المهم أن ننظر في المكان الذي جاءت منه المصطلحات الأسبق، وكيف التحقت بعدد آخر من المصطلحات التي تقسم مجال السعي الإنساني إلى ثنائيات متقابلة المواطن والمستهلك، الحرية والرهابية؛ العام والخاص. وتعد فكرة الصناعات الإبداعية بإدراك المدى الذي يمكن أن تبلمه الصناعات الإبداعية نفسها في حل هذه التعارضات.



وعلى النطاق التحليلي الأوسع يصب اهتمام على طريقة تتيحها الاتصالات المعاصرة لإعادة ترتيب بني ثقافته أساسية مثل البنية لسردية والقصصية والشجرة، على مستوى العالم

الفنون الإبداعية والإنسانية الحديثة

يرتبط مصطلح الفنون الإبداعية بـ «الحماهيرية» ، مدعومة أو المرعية sponsored وهو مستمد من الفلسفة الحديثة الفكرة الإنسانية الحديثة، التي اعتنقها أشخاص مثل إيرل شافيتسري والسير حوشوا رسولر أوائل القرن الثامن عشر (انظر Barrell 1986 الذي يدين له بهذه الرواية و96-97 Hartley 2001 نقاش أكثر تفصيلاً) وكان شافيتسري منظرًا للتصوير والبحث باعتبارهما صوبًا بديلاً، تنبثق بأبداء الطبقة العليا والأرستوقراطية وإذا كان التصوير ينقل أفكارًا مجردة عن القيم الأخلاقية والمصائل المدنية، فإن كلا من ممارسته الفن وإتقانه تشكل، من ثم، حراً من مهارات الحكومة، خاصة بالنسبة إلى أبناء الأسر الباردة الذين عليهم تعلم قواعد الحكم الذاتي والابتعاد عن أي أنشطة وضيعة يمكن أن تشوه «الحرفة»، وقد وضع شافيتسري وريولدر وغيرهما أيديولوجية فكرية للفن «العام»، تربط بينه وبين جماعة دواقة قادرة على فهمه وتقديره، ودمجه في الجمهور السياسي. (Barrell 1986: 70)

ولم يكن القول بأن الفنون «الحرّة» مكونات حيوية هي أدوات الحكم كاهيا - كان الفصل بين الحاكم والمحكوم على القدر نفسه من الأهمية. فمقابل «الليبرالي» (التي تعني صواباً حراً) كان هناك «العبد» servile (أي الخادم). وكان مقابل «فكري» «يدوي». وقد أحيا شافيتسري التمييز الكلاسيكي بين الفنون «الليبرالية»، والحرثية «الميكانيكية» و«المهنية» أو «الحادمة» وكانت هذه الصيغة تستند بقوة إلى فكرة ترى في التجارة - النشاط التجاري بما فيه العمل الإبداعي - عبودية كما هي المحاكاة العبودية slavish imitation. وكان هناك معيار مزدوج آخر يفعل فعله في «سوقة الإنسانية»، بالنسبة إلى اللورد شافيتسري، مقابل الطبقة العليا من ملاك الأراضي، أي العائلات التي كانت على قدر من الثراء لا يحوجها إلى العمل المأجور، لا يعملون بدافع من الروح العامة، وإنما بـ «الخضوع العبودي» وحده. ولصمان ذلك الخضوع، فإنهم

«عاليًا يحتاجون إلى أداة تقويم كالمسقة، نصب أعينهم» وكانت استراليا العقابية *penal Australia* أداة التقويم الأخرى بالطع لكر سبدا مهديا، تربي على الصور الليبرالية ذات القيم المدنية كان وضعه محتلما وكتب أحد معاصري شافيسري يقول «المصائل العامة تعد تعويضا عن كل الدوب ما عدا الحرائم، وكل من يتمنع بهذه المصائل العامة لا يمكنه «تراف الجرائم» (ورد في Barrell 1986: 8, 19)

وكان الاعتقاد هو أن الإبداع التجاري لا يليق بالمواطنين «الأحرار»، الذين يحتاجون إلى الدخل، المستقل والوقت للالتحاق بـ «لحدهم العامة». فكان من المشرف أن تكون فيلسوفا، لكن من العبودية أن تكون حراها وقد يكون جمع «القدور المصارية» - من نوع سيفر أو ميتون - تعبيرا عن «الدوق أما من يصنعونها فيظلون حريين ومن ثم حديا. فالرجال المهدون ليس لهم إلا الالتحاق بالأعمال الحلاقة إذا كانت تخدم غايات عامة لا خاصة، وإذا كانت تعسر من ثم عن أفكار ثقافية مجردة لا مجرد أشياء للربة هأت يمكنك أن تكون مصورا ريتيا أو نقاشا، لكن من غير الممكن أن تنال تشريعا قوميا هي الحالة الثانية (إلا لو كنت أدولفا هتلر).

وعلى الرغم من أصولها الأرستوقراطية، تظل الإنسانية المدنية حتى يومنا محركا قويا لبلاغة الفنون الاجتماعية وساهبا التحتية، حتى هي البلاد ذات التاريخ الطويل في المقرطة السياسية. وهي تحرص على التمييز بين «التعليم العالي» الفكري (الجامعات) والحرفي «التعليم الإصافي» (التدريب المهني). إنها تبحث على التمييز بين الصور «الجميلة» أو «الجادة» وبين الترفيه «التجاري». وهي تتحلى في إصراق القطاع الاقتصادي بمسد لا ينقطع من المصاين لا يمكنه دعمهم، ليبقي على أسطورة الصان المناضل في مكان عل، يصمي عليه السائة بيما يعيش في حال من التسول تتناقص تماما مع الحرية.

وتدعم الإنسانية المدنية مناخا ثقافيا لا يزال، على رغم مرور أكثر من قرين من المقرطة يشجع جمهورا من المجهولين، والناخبين المستقلين، على التسليم بعزلتهم عن عالم الفن. إنهم لا «يدركون» فعواا السياسي الصممي، الذي لا يتعلق بتوسيع مجال الإبداع وإنما بتجريد الأفكار. ويظلون أسرى تلك «الحرية» الضيقة أو الفكرية، التي تعتبر شرطا ضروريا للمواطنة «الإنسانية الليبرالية»



ويتواصل تدفق دعم الجمهور للناس من هذه التراتبية الطوعرية وتصوم
 احقية الابداع بالدعم الحكومي الدائم من الصرائف او من المؤسسات
 الحيرية. هي الولايات المتحدة، لكن بالقدر نفسه من العقلية على لا شيء، الا
 لتأثيرات الانسانية والمندسة للناس على الناس. وقد تمت عقبه الانسانية
 المندية وبدأت الأعمال الصلة النبيلة، اعتباراً من العصر لـ «مكتوري» هجرة
 متأنية من القاعات الارستوقراطية ومدار البدة الى المؤسسات والمتاحف
 والقاعات القومية لتوجيه تعليم مدي لعامة الناس وبدلاً من الحصري
 العبودي، كان لا بد من تعليم «سوق الانسانية» كيف يحكمون في أنفسهم
 وأن يتعلموا هذا عبر «أداة تقويم»، لا بالمشاق وإيم بالمشق

وكان من نتائج هذه الهجرة حمايه اص من قدر من تحدث العصب
 المصاحب للثورة الصناعية وبمو الديمقراطية «لحماهيرية» في أوروبا على
 وجه التحديد. وعلى الرغم من أن كثيرين من المصانين جاوبوا مع التصنيع في
 أعمالهم، لم يكن على نظام الناس العام أن يحدد نفسه بما يناسب المجتمعات
 الصناعية التي ظهرت آنشد، والتي تعلق أعمال هذا الناس فوق مدافعها الجماعية
 القومية. والحقيقة أنه كان يُعتبر تزيافاً لذلك المجتمع والإبداع - «الثقافة» - كان
 حصصاً ضد «المندية»، التي أصبحت عند نقاد الثقافة أوائل القرن العشرين - مثل
 لويس ميمورد، ه. ر. ليفيس، ت. س. إليوت - مرادفاً للميكة، ولمايرة والخط
 من شأن الجمال والتجربة الإنسانية (انظر 1992 Carey) وليس هي حاجة إلى
 القول بأن ثروة أمريكا المتنامية على هذه الأرضية نفسها - الحفص الكبير في
 تكاليف المعاملات للإسهام في الحرف الجمالية، وتحويل الإبداع والثقافة والناس
 إلى سوق صحم - تعني أن «الأمركة» صارت مرادفاً لأكثر ما أثار «شمترار» النقاد
 الأوروبيين. وقد شهدت أبرز الملامح التي أحدثتها الممارسات الإبداعية عن العصر
 الصناعي على جانبي الأطلسي، من الهندسة والنقل إلى الجماليات الشعبية ومن
 بينها التسوق (المجمعات التجارية) والصحافة، والسينما، والتصوير (الموبوغرافي)،
 والأزياء، والموسيقى المسجلة، أوقاتاً عصيبة قبل لقول، أو الاعتراف، بها كفن.

وقد أصبح من المعتاد، بل ربما كان أيديولوجية مطلوبة في أوساط شطاء
 الفن، التعبير عن ارداء للأدواق الجمالية «المتأمركة» لشعوبهم وظهرت معارضة
 تامة لقيم وحبرة الثقافة الشعبية وأدواق المستهلك بين دعاة الإبداع «الحقيقي»
 هي إطار المؤسسات «العامة» المؤممة - التي كان هدفها الظاهري التعبير عن
 الإنسانية المندية والحرية «الليبرالية» لهؤلاء المرددين أنفسهم من السكان.



ومن عمر الممكن العاء مثل هذا التاريخ الطويل والمحصى مؤسسيا في يوم لكر هناك من يرى إعادة توجيه فكرة «الإبداع» بنسها لتقريب الصنة منها ومن واقع الديموقراطية التحارية المعاصرة هـ «المر» يجب فهمه كشيء لا عى عنه ولا يعارض مع القدرات الإنتاجية لاقتصاد عالمي وسبيل، مدعوم بالتكنولوجيا ويسمي النظر إلى كل من المر والإبداع هي اطار الممارسات الحية لاياس متعددي الثقافات والتكوينات وليسوا أرسوقراطيين ولا حرسا وباحتصار، كسب التقت المقولات «الاوربية» عن القيم العامة والمدينة للإبداع والاندماج مع الرغبة «الأمريكية» لاحتبار مثل هذه القيم في السوق؟

المواطن والمستهلك = الحرية والرفاهية

كل شخص تقريبا في البلاد المحدثّة modernized مستهلك، لكنه ليس مجرد مستهلك فالمستهلك لم يكن وحده قط، فالأشأن، المستهلك والمواطن، شبا معا خلال العصر الحديث. والحقيقة أنهما يمثلان توأم طاقة التحديث، ولا يمكن فهم أي منهما بمعزل عن الآخر وهاتان الطاقتان هما التوق إلى الحرية، والتوق إلى الرفاهية (Hartley 1996).

● يتمثل التوق إلى الحرية في المواطنة، التي تؤوّل إلى الدولة بالطمع، والتي تشهد التطور، المتعثر دائما والمصحوب مؤكدا بكماح كبير، منذ الثورات الإنجليزية (١٦٤٢) والأمريكية (١٧٧٦)، والفرنسية (١٧٨٩)، والروسية (١٩١٧)، وخلال تلك الثورات وهي أعقابها، ازدادت الحقوق المدنية المردية والسلطة السياسية الجماهيرية رسوخا بشكل عام ومنذ ذلك الحين، امتدت المواطنة لتشمل حقوقا اجتماعية - حق التعليم والعيش الكريم والصمان الاجتماعي، على سبيل المثال- وكان لهذه الحقوق السياسية والاجتماعية أن تتسع من جديد لتشمل أنواعا كثيرة من الحقوق الثقافية ولا يزال التوق التحديثي للحرية يتطور باتجاه ما أطلق عليه «مواطنة اصنعها بنفسك» DIY citizenship (Hartley 1999).

● كان التوق إلى الرفاهية - التحرر من الحاجة، وإلى الوفرة لا الندرة، لكل الناس لا للطبقات والفئات صاحبة الامتيازات - الحلم الذي دفع الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر- وهذا هو محال الأعمال ومرة أخرى، وعبر النصال، يتطور التوق إلى الرفاهية. فقد تحول نمط الاستهلاك



الصناعي النصح في قوة لعمل مُصنّعه التي سمّيك مواد ترفيه
حاصرية عبر سياحة التفرّج و لاعلاء و تربية في شركة تعاونية
تبي برعبت مُصنّك ولا تقوم على اقذع الجمهور و لغاوره والسلبية بن
على الاختلاف والألغة والأحير انسي على لمصنات
ويشمل تاريخ الحرية والرفاهية تف ب وساعد تؤم الطاقه هد
هتاريخي كال التمييز بين العام (لحرية) والخاص (لرفاهية) وسيلة
قوة للاقاء على التمايز بن هدين لحاسن للهوية لحدينة

● في المجال العام حيث تتشكل المواطنة نجد الحكومة والسياسة والامر،
والعدالة و لحدل والديموقراطية والخدمة لعممة والمصنعة العامة،
والحقوق الإنسانية والمدنية وهي وقت أحدث، أصبحت هناك حقوق عامة
ليعص أشكال الرفاهية والتعليم، والصمن الاجتماعي، والهوية الثقافية
وتتدى هذه المظاهر المتعددة للمواطنة في مؤسسات ملموسة مموكة
أيضا في العالب ملكية عامة، على الرغم من عدم التسليم بهذا بعد
● وهي المجال الخاص، حيث يتكون لمستهلكون، نجد في العالب تعارضا بين
كل من «المشروع الخاص» و«الحياة الخاصة»، مند التظير للمرة الأولى
لتمييز بين العام والخاص في القرن الثامن عشر الأعمال، اقتصاد
السوق، لعائلة الحياة الخاصة، والملكية، وهي وقت أحدث حقوق
المستهلك وحتى «سيادة المستهلك»

وتتشكل الدوات على الصميين هوياتنا المردية تشكل من عناصر عامة
وخاصة على حد سواء. يضاف إلى هذا أن المحالين يلقبان، حتى هي ظل
الجدل والاختلاف الذي يستهدف الإبقاء عليهما منصليين بصورة واضحة،
والإبداع هو أحد المحالات التي تشهد، بطريفة واضحة ولافتة، التغيرات
نفسها والقضايا التي تطرحها.

صناعات الثقافة

يرتبط تعبير صناعات الثقافة في الأصل بالنقد الحسري للترفيه الجماهيري
من جانب مدرسة فرانكفورت، خلال الثلاثينيات والأربعينيات وما بعدها - عصر
السياسات الشمولية الو معة والحرب الشاملة. ويستخدم منظرون مثل تيودور
أدورنو، وماكس هوركايمر، وحنه أرت، وعلماؤهم الأحدث مثل هربرت مركور



وهانس ماغنوس انبريسنغر مفهوم «صاعات الثقافة» ليعبر عن انفسهم وهم من نجاح الماشية الذي يعرفه حرب إلى استخدام إعلام «لاستساح الآي» هي بدعيه والترويج لايديولوجيتها في أوساط الجماهير أو ما يطلق عليه «تحميل aestheticization اسباسة». وقد حشو من ان تكون الاعلام الترفيهي هي بلاد تمتع بالديموقراطية طاهريا كالولايات المتحدة حيث كان البعض منهم يهاجر هرب من الماشية مسؤولا عن انبعاث الناس وتسهيل انقيادهم سياسيا واستسلامهم للدواعي وما هو اكثر من هذا والحقيقة ان الصدمة الثقافية الباحثة عن مقارنة السياسة (الثقافية) لأوروبية ثقافة ساحة لمسح pools de لروبرت أو فادق أمبامسادور هي هوليوود كاسب وراء بعد أدورسو لشهير للثقافة الشعبية

الحياة هي نهايات عصر الرأسمالية طقس ثابت للمحاكاة ويجب على كل شخص أن يظهر توافقه التام مع القوة التي تقهره ويتمثل هذا في مبدأ تأخير السر syncopation في الحار، الذي يسحر من تمثّل الحركة وفي الوقت نفسه يرسيه كقاعدة هالصوت شبيه المخمض للمسدّن في المديع، ووريشة الخطيب الباعم الذي يسمط في حمام السباحة وهو يرتدي حاكات العداء، نموذجان لمن يريدون أن يكونوا على الصورة التي يريدها النظام كل شخص يمكن أن يكون على شاكلة هذه الجماعة «تلكية القود» كل شخص يمكن أن يكون سعيدا، فقط إذا استسلم استسلاما تاما وصحى بمطالبته بالسعادة.

(Adorno and Horkheimer 1997 [1947])

وقد أثارت نفس صدمة النظر إلى كاليفورنيا بيسون أوروبية انتقاد ريموند وليام للتعمريون الأمريكي بعد ذلك يعقود (Williams 2003) فقد اعتبر إنتاج وتوزيع البصائع الثقافية على نطاق صناعي واسع في «مصانع أحلام» مثل هوليوود، بمنزلة كارثة. وبدلا من امتداح المعايير standardization كضمان للجودة، انصم مثقفو مدرسة فرانكفورت إلى مثقفين محافظين مثل ت. س. إليوت لمعارضة المكرة باعتبارها «رحيصة» وتفتقر إلى الأصالة. واستنكر تصنيع الثقافة باعتباره تسليما commodification لـ «العقل البشري». وقد بدأ استخدام مصطلح «الصاعات الثقافية» كتعبير

عن ارتداء الصحف والأعلام والمحلات والموسيقى الشعبية التي «تصرف» الناس عن وجهه في دمع لصال الضمعي (مشقمو اليسار) أو تملق قيم التراث لارستوقراط (مشمعو اليمين) (انظر Carey 1992).

ولا يزال الاختلاف بين المنظور الأوروبي والأمريكي للثقافة كبيرا وقد اثار تاونز رهبرت كمد - ثقافته لاستراتيجيه، صجة في الدوثر لسياسة وعلى صنحاب الراي عدا ما قل

تساعد المنظور الأمريكي عن نظيره الأوروبي في مسألة لموة الكتلة الأهمية وفي الاستراتيجية الرئيسة والمسائل لدونية ليوم بنمي الأمريكيون إلى مارس و لأوروبيون إلى هيموس يتعوضون على السبل ويتراجع فهمهم ليمصهم البعض أكثر هاكثر. (Kagan 2003 3)

لقد كان اهتمام كيماز محصورا في القوة الاستراتيجية - القوة العسكرية والاستعداد للجوء إليها وهو لا يمد تحليله ليشمل الحالات الأخرى التي باعدت بين الولايات المتحدة وأوروبا أثناء ومنذ الحرب الباردة لكن يمكن القول بأن اختراق الطرق في مجال الثقافة حدث قبل هذا بكثير. فالأوروبيون يصرون على النظر إلى الثقافة من منظور قومي (أي «الثقافة الفرنسية»). وكذلك في سياق تفاوض انتقالي يحكمه القانون، للحفاظ على الثقافات القومية وتشجيعها دون إعراف الثقافات القومية الأخرى. من الناحية الأخرى، يصهم الأمريكيون الثقافة من منظور السوق، ولا يرون سببا لعدم سيادة السوق. هالسوق يجب أن يكون صوا للإرادة العسكرية - كان. بصورته، «إعلانا للهيمية» من جانب أمريكا. من هاء يرى الشطاء على جانبي الأطلسي هي «العولة» اسما آخر لك «أمركة»، وكثيرا ما يربط الناس بين الاستعمار والتجارة، معتبرين التوسع الدولي لمط الاستهلاك الأمريكي (ليس فقط عبر اتفاقات التجارة الدولية) تهديدا عالميا للحرية والديموقراطية.

الثقافة المشتركة والتحليل النقدي

يتمثل أحد صلامح الصاعات الإبداعية في محاولة تكوين الثروة على موقع الانتساب الإنساني العالمي، وأعداد الدين تستهويهم الأيديولوجيا أو الدخل (أي الفاضلون والقراء)، الذين يمارسون أو يتجيبون الأنشطة التي



تستهدف إثراء عمرهم ليس بالصيلة (بمعنى هذا الكتب المتفرص المصري للبدء بـ «الإنساني» بدلا من «الصناعي» لأن من المهم ألا يرفض فكرة الصناعات الإبداعية باعتبارها مجرد حيلة من حيل الأعمال الكبيرة) وهي كل من الإبداع نفسه والإعلام التفاعلي الجديد الذي يعتمد عليه الابتكار في تصاميم الانداعية هناك قطاع من المعادين للصناعة بصورة حاسمة وهذا مكن كل شيء من حركته المورد المصنوع إلى مسرحيات «هواة» وصنعها بسبب «DIY» وشفافة الشعبية، وبطبيعة لقطاع الثالث إلى جانب مكانات ظهور أشكال جديدة للتعبير والاتصالات بفصل نصيبات الإعلام الجديدة لتحفيز التكلم بصورة سريعة فمصل التفاعلية، و لتبسط حسب رغبة المستخدم، وانتقال الإعلام من «القراءة فقط» إلى «القراءة والكتابة»، شهدت العلاقة بين المتلقي والمحتوى الإبداعي تغييرا لا يمكن معونه حتى في ظل استمرار الأشكال القائمة ومن بين التغييرات التي يجب أخذها في الاعتبار الرخص المصاحب واليات من قبل بعض المتلقين المحتملين للعب بإبداع مشترك، حتى وهم يستعملون هذه الإمكانيات، فحركة دفع الثقافة، والشمطاء في مجال معاداة العولة وجماعات البيئة يظهرون مهارة في استخدام الإعلام الجديد لقد الإعلام الجديد، بلعتهم انتباه الجمهور إلى إدارة الصناعات الإبداعية لبعض أشهر ملامح «صناعات الثقافة»، ومن بينها النصبة بين العلامات التجارية وورش التمزيق sweat-shops بين الاتصالات الجديدة ومراكز الهامف، وتأثير «الاقتصاد الجديد» هي البيئة الإنسانية والثقافية، وكذلك في البيئة الطبيعية، فالصناعات، شأن غيرها من مجالات السعي، كلمتها وهوائها، وكذلك مثالبها ومراياها فالاستثمار الجديد في المهوبة الإبداعية خلف في صحوته ممارسات بديلة تلقى تقديرا كبيرا من الأفراد والجماعات، لتسهم فيما بعد في «التقسيم الرقمي»، وقد سجلت الصناعات الإبداعية تدفقات عالمية للقوة بطرق من المؤكد أنها لا تميد كل شخص.

من هنا، فإن النقد المشترك والتحليل النقدي مطلوبان حتى لو اقتنع الناس بالموائد الكلية لهذه التطورات (Unecchio 2004). ولربما كان النقد أكثر وضوحا لتقاليد «صناعات الثقافة»، والذي تحول دون شك إلى عين متشككة، ومتحاملة، مدربة على نقد فكرة الصناعات الإبداعية (Miller 2004 Pratt 2004) لكن هناك، في الوقت ذاته، كثيرين في اليسار ممن قدربوا على النقد على الطراز

امراكمورتى انتقوا لعمل مباشرة في صناعات الإبداعية وهي وكالات الدعم "سياسية والتعليلية وحكومة التي تعمل على خدمتها بتعبير آخر فإن التحول باتخذ لشركه تعبئة ليس دليلا عن "تحتل النقدي بل حصيلته و سعي الى "فحس استمارة من "مصرر شي تتيحها الصناعات الإبداعية، حتى في صوره مشروع، خاصة لا يعني تحليا عن نقد وإبما عن أدوات

وحد "محصولات مترايدة الوصوح لمثل هذه المشاركة بقدية هو أن "مستندرس "سياسي خاصة لعامين بالقرب من حكومات العمال، بدأوا "ستعير بتعبرت مثل "بيتي" و" لاستدامة" في خطابهم "سياسي فقد فهموا من شطاء المحال لاجتماعي والبيئي ر التنمية تطلب منها جديدا، يقل اعتماده على الصناعات الكيرة والأشغال العامة (السود والمصانع) ويريد على الأنشطة "استدامة في سياق الالتزام المتعدد ما يطلق عليه "حط القاع الثلاثي" للمحصلات الاجتماعية والبيئية وكذلك المالية وبمصل تصغير وتكيف استخدامات التي لصلة hardware ولأن المحرور غير ملموس (إنها معلومات أو ترفيه، وليس الأسطوانة أو المشغل)، تتلاءم الصناعات التي تقوم على المحتوى الإبداعي وتقنيات الاتصالات مع التنمية المستدامة بيئيا واجتماعيا، وغالبا ما تكون مأهولة بمبكرين ومقاولين متعاطفين مع قيم الثقافة المصادرة. وهم لا يعيهم تكوين ثروة "مستدامة"، بل يسعون إلى دخول البيئة لطيف والتعامل بعدالة مع أقرانهم من البشر. إنهم يشاركون مدرسة هراكمورت في ارداء "الاستساح المكاني" لثقافة شعبية معيرة.

سياسة الصناعات الثقافية

عاد تعبير «الصناعات الثقافية»، بعد تجريده من ماركسيته، إلى القاموس السياسي في عقدي المقرطة والمساواتية (السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين). وقد استلهم في الترويج الإقليمي وأصبحت له هائذته في إقناع الحكومات المحلية أو المدراية أو القومية بتشجيع الصور والثقافة لثوائدهما الاقتصادية التي يقدمانها للتجمعات الإقليمية. وشهدت هذه المثرة أيضا، دخول صناعات الإعلام في «الثقافة» في الخطاب السياسي العام. فقد وضعت صناعات تجارية، مثل التلفزيون والميلم والموسيقى، ضمن «الصناعات الثقافية» حتى تدخل تحت مظلة السياسة الثقافية للدولة.

وقد عارضت هذه بقوة في المجال الثقافي بلاد مثل فرنسا، التي كانت معادلة بقدر كبير هي موقفها من العذرة الحرة في مجال لصاوغ والأسحة المصنعة هـ «الثقافة القديمة» بحب حمايتها من الأمركة - أرق - لاسعمار الثقافي وكان من الأفضل كثيرا إصلاق «الثقافة القومية» على «الصناعات الثقافية» وكانت هذه إحدى طرق الحفاظ على صناعه الإنتاج لسمبصري لاسعمار المحيية في وجه المنافسة الدولية حتى في ظل نشاط البلاد الحمائية نفسها في «سافسة التجارية الدولية عبر شركات مثل Vendi (فرنسا) و Bertelsmann (ألمانيا)

وهي أستراليا، كان معنى القول بتعمير «الصناعات الثقافية» من هل صناع سياسة الدولة دمج الصور مع الاتصالات و الإعلام في حقبة مصرية واحدة وهي وقت أحدث، أصبحت أيضا تكنولوجيا المعلومات وتمحصر هذا عن وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات والصور. وهي المملكة المتحدة، صمت وزارة أخرى تكنولوجيا المعلومات، لكن الرياضة أصبحت إلى الثقافة والفنون لتشكل وزارة الثقافة والإعلام والرياضة. وقد أسهم هذا المحي في تبرير استمرار التنظيم والدعم، حتى عندما كان من الصعب استخدام مقولات مباشرة عن تنمية الصناعة، مع عمل قوى العولة ضد «التقاط» الدولة لـ «العائرين» وحماية الصناعة أمام تدفق التجارة الحرة

لكن حتى الاستخدام الأخلاقي المحايد لتعبير «الصناعات الثقافية» ثبتت محدوديته في سياق السياسة، لمشله في الجمع بين الفن والثقافة وبين الثقافة والإبداع. إذ عجز عن الاستمادة من المنعيرات الاجتماعية، والنقوية، والثقافية التي شهدتها البيئة الثقافية وبقيت على هذا الوضع تظل «الصور الإبداعية» شيئا؛ و«الصناعات الثقافية» مثل الإعلام والأفلام شيئا آخر. كانت الصور صربا من الهدر الصلتسكي Veblenesque؛ والصناعات الثقافية شكل من أشكال الاستغلال التجاري. ولم يكن ممكنا للآخرين أن يلتفتوا، لأنه كان هناك جانب «مشرف»، والآخر «متنمي» هي أفضل الأحوال

الملكية العامة والخاصة

أبدت مؤسسات الإعلام الحديثة تمييزا راسعا بين الملكيتين العامة والخاصة، لم يُحتبر إلا بعد السياسات اللاتظيمية التي شهدتها عهد تاتشر/ ريغان ففي أوروبا والمستعمرات السابقة مثل الهند وأستراليا،

وليس هي الولايات المتحدة وبعيد عن الصحافة ليومية، كانت هناك ملكية عامة هنية للأعلام يعرف على اختراع الإذاعة هي العشرينيات من القرن العشرين وكان ينطوي وراء هذا النظام مديب تحديدا - كان هناك اعتقاد بالحاجة لملكيته العامة للإعلام لابلأع المواطن، خدمة للحوار الديمقراطي وصاعه لقرار، وأحيانا لمواجهة الصحافة التجارية المتعصبة هي ولأنها (من السنين عادية) وهي كثر من البلاد كانت هذه الحجة باحجة لدرجة أن كل نوع لاد عام وليست لمعية فقط بالأخبار والأمر الحازيه، كانت ملكية عامة لمؤسسات مثل BBC (المملكة المتحدة) و ORTF (فرنسا)، و RAI (إيطاليا)، وغيرها وهذا يعنى أن التعليم المدي امتد إلى بي الترفيه وقد استمر هذا لسنوات طويلة وأثبتت مسلسلات المكان الواحد sitcoms مثل نعم، سيدي الوزير هي المملكة المتحدة، بصورة حاسمة، أن التعليم الممول أهليا يمكن أن يكون مسليا كاي منتج معد للسوق التجاري، وهو المدرس الذي تعلمنه بي بي سي هي أربعينيات القرن العشرين، هي أوج المدياع وقد ظلت الحلقات الإذاعية رماة السهام، التي استمر بثها طويلا، والتي بدأت في تلك الفترة كوعاء لصنائح حكومية في قالب درامي موجهة إلى الملاحين، معهدا بريطانيا قوميا بحق. وكان النجاح كبيرا لدرجة أن بي بي سي وغيرها من الإذاعات قامت، بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، بتصدير هذه الخبرة. وعمر حطط مثل «مشروع مارشال للعقل» (الذي كان يفوله جورج سوروس) أعدوا تمثيلات إذاعية لأعراض التعليم المدني في البلاد السوفييتية السابقة، توصح الفروق بين العام والخاص، وبين تعليم والترفيه، كخطوات أولية للمواطنة بمفهومها المعاصر.

لكن حتى في البلاد التي كانت تقبى سياسات قوية للخدمات الإذاعية، تراجحت قبضة الحكومة وتحولت بوضوح إلى عالم خاص من القصص والخيال والفرح. وهكذا، نادرا ما خضعت صناعة السينما الملكية العامة في البلاد الديمقراطية، حتى لوكان هذا حل القنوات التلفزيونية. ولم تبد نظم الحكم الشمولية حرجا من التدخل في الأحلام الخاصة إلى جانب تدخلها في الأمور العامة هأكبر هيئات الإنتاج السينمائي في ذلك العهد بدأت حياتها «عامة» (مملوكة للدولة) موسميلم في روسيا (أممت في ١٩٢٠، وتحولت إلى موسفيلم



في ١٩٣٥) وسيست هي إيطاليا (١٩٣٧) التي أسست لخدمة ستاين ومن بعدد
 موسوليني وقد قدر لكتيهما فيما بعد أن تبحرا في حضم الانتقال المتسرع من
 الملكية العامة إلى الخاصة والحوّل إلى شركات مفبصرة (ينظر
<http://www.no-film.ru.php?Lang=eng> و <http://www.cinecitta.com>)
 وفي تولايذ المسخرة حث لم تكن هناك ملكة عامة للإعلام كان
 لا يرل هناك فهم واضح لمكرة الملكية العامة خاصة فيما يخص صحافة
 كانت مملوكة ملكية خاصة، لكن بعض أكثر الصحف تعودا - مثل واشطن
 بوست ونيويورك تايمز - ظلت لتعود منظمات «مفمة عامة» وهي وقا
 الأزمات، كان الإعلام، لبرهني عموما بعد سعادة بالة في تولي مسؤوليات
 «عامة» مثل أفلام همصري بوعارت الدعائية من الحرب (الذي يعد
 كارايلانكا أفضلا) وبعد ١١/٩، أعلن سياسيون أمريكيون، من بينهم حاكم
 كاليفورنيا، أن الاسنهلاك التجاري بعد دانه عمل وطني - يمكن للمواطنين
 مواهة الإرهاب وسوق أسهم مضطرب بالتحلي عن الأناية والإقدام على
 التسوق (انظر Unecchio 2004).

وهي الصناعات الإبداعية، فإن التمييز بين الملكية العامة والخاصة أقدم
 عهدا بل وأكثر وضوحا في مجال الإعلام، سواء على المستوى المؤسسي أو
 البني، بسبب فكرة «الفنون العامة» التي سبق أن عرصا لها وتؤول الصور
 الجميلة إلى المتاحف العامة، بينما يشط القطاع الخاص في مجال الفنون
 المصغية أو الميكانيكية أو أعمال الديكور.

على أن هذه التمايزات بين العام/الخاص لم تكن مستقرة هي وقت من
 الأوقات، وهناك ما يجزم بأن ديموقراطية ما بعد الإذاعة المؤظمة mediated
 تشهد التحول مرة أخرى، فالعديد من تلك المؤسسات التي كانت يوما هي أيد
 عامة كلية، وتخدم المواطنة، جرت خصصتها، وأصبحت الآن هي خدمة
 المستهلك، ومن بينها محطات هومية في أوروبا مثل ORTF وRAI، وعلى
 العكس من هذا، يعد تزايد اهتمام السياسات العامة بصناعات الإبداع،
 والمحتوى، وحقوق النشر دليلا على أن الدولة بدأت تهتم أخيرا بأكثر هذه
 المشروعات خصوصية. هذا، بينما تكافح الشركات التجارية لتكون معال
 ملتزمة للمواطنة الصالحة، وممرات للمعلومات العامة عبر قنوات خاصة
 تحظى بتقدير المجتمع.



الاستهلاك والهوية

كمستهلكين، يحرصون، من تكون معييين بالرفاهية والجمال والسعر، وكمواطنين، يحرصون، من تكون عاديا بالحرية، و لجمعية والعدالة. لكن الحرية والرفاهية و لحقيقة والجمال. والعدالة و لسعر، امتزجت بصورة أكثر وضوحا من ذي قبل وتكوين الذات يحدث عند هذا الحد من الامراج عندما يصبح تأثرا بحيرة المواطنه مثل تأثرا بحيرة الاستهلاك وهي الممارسة، وليس فقط منذ التحول بحد أن التمييز الشديد بين العام والخاص والذي ينحلي هي بنية الإساح (الملكية والإدارة) لم يتضح بالقدر الكافي في حيرة الاستهلاك مما كان يراه الناس ويستمعون إليه ويقرأونه أقرب إلى محتوى خليط نابع من العدم والخاص وهي كثير من الحالات كانوا غير قادرين على التمييز بينهما فالمؤسسات العامة تجعلك تصحك بينما تعلمك الشركات الخاصة الحقوق والواجبات المدنية وكان المحتوى النابع من نظام من النظم كثيرا ما يُورع عبر نظام آخر على سبيل المثال، كانت الأخبار المصورة التي تتجهها بي بي سي تبث على التلمزيون التجاري، خاصة على القنوات العالمية.

وهي هذه الأيام، يحاطب الإعلام الأفراد كمستهلكين ومواطنين، كعموم وخصوص، هالمنار الإعلامية التي تكون كلها بجارية هي يوم، قد أصبح كلها مواطنة اليوم التالي - كان هذا هو حال قنوات التلمزيون والإنترنت في ١١ سبتمبر ٢٠٠١. وكان المستهلكون هم الذين تصدروا هذا التحول، ولم يصره المردودون ذوو النروع العام منصردين. ففي ١٠ سبتمبر، على سبيل المثال، كانت محركات البحث على الإنترنت تجار تحت الثقل المعتاد لطلبات معرفة المريد عن الجنس وبزيتي سيرر - وفي اليوم التالي، تحول جدولهم تغيرا تاما، إلى بحث وطني عن العلم الأمريكي وأخبار عن الأحداث المروعة ومرتكبيها. فكان موقع جوجل «خاص» في يوم «عام» في اليوم التالي، لأن ملايين المستهلكين أرادوه كذلك.

لقد التقى السعي إلى الرفاهية بالتطلع إلى الحرية إلى حد أن المستهلك أحرر حقوقا مدنية وبطولة المصاء العام، ومنذ عهد رالف نادر في الولايات المتحدة، أسست شبكة معقدة من حقوق المستهلك وحتى في بلاد سوق العمل فيها أكثر انصيابا من الولايات المتحدة، حل منظم الصوت العام لحماية



المستهلك (مثل Alan fels في أستراليا أو Ofcom في المملكة المتحدة) بصورة أو بأخرى، محل رائد الاتحاد في العصر الصناعي (مثل Bob Hawke في أستراليا أو Arthur Scargill في المملكة المتحدة)

ومن جانبها، امتلأت لصحافة، ذلك النظام النصي للامور العامة بصورة متزايدة وعمر الوسائل التي توصل اليها الجمهور الحديث بطريقة مصققة الى أشكال من «الحياة الخاصة» و«الاحبار»، سعياً وراء محو الحط العاصل بين المواطن والمستهلك عن طريق مد استعطية الحبرية لتتجاوز معاييرها المعتادة للسياسة، إلى الأعمال، والثقافة ومن الشؤون العامة إلى لآفاق، والأزياء، والسياحة، والسيت والحديده، والراحة والاستهلاك وقد احتلت الشهرة - الشكل النصي الذي تحده الهوية في الإعلام - كل الأشكال

وكان الانتقال من الثقافة العامة إلى الحياة الخاصة مصحوباً بضال شديد وممتد حول الهوية وهي كل الأشكال المتنوعة للهوية، دفعت السياسة قصبتها قدماً في الاهتمام العام، لتدخل إلى عالم المواطنة إسهامات مهمة هي ما كان يعتبر حتى ذلك الحين شؤوناً خاصة تماماً - منها، على سبيل المثال

● النوع - حقوق المرأة، وتعود إلى المطالبين بحقوقها في النصوب أوائل القرن العشرين، مروراً بالعديد من حركات النسوية وحركة المرأة، وأخيراً حقوق هاعلية الرجل أيضاً؛

● العرقية - حقوق السكان الأصليين والأوائل، والحقوق المدنية للأقليات، والموة السوداء، والتعددية الثقافية؛

● الجنس - حقوق المثلي، والمثلية، والمتحولين جنسياً؛

● الجنسية - حقوق الأقليات القومية مثل المرسيين في كندا والويلزيين في المملكة المتحدة؛

● السن - حقوق الأطفال، وحقوق الشباب، والحقوق القائمة gray rights. وكان لهذه الحقوق أن تأسس بمصادرة الهويات والممارسات التي تدل على خصوصية حجرة النوم، والأسرة، والجماعة، ووضع تشريع يحمل من الهوية المتفردة لشعب - داتية أفراد كاشخاص لا كمجرد تابعين للدولة - جزءاً من المواطنة.

وقد وجه الكفاح المتواصل لتحقيق هذه النتيجة، وكذلك الردود الأكثر شدة في غالب الأحوال، وتواصل المعارضة لها، الصرية تلو الصرية إلى الإعلام على كلا المستويين الحقيقي والخيالي وقد اضطر الإعلام،



خلال العقود، انصهرت إلى جعل الصراع من أجل الهويات وهما بها موضوعه الرئيسي وهي خلال هذا تحولت لأخبار نفسها من الاهتمام بصحاب القرار (السياسة العامة) إلى الولع بالمشاهير (هوية خاصة) وأصبحت أحياء الخاصة بشخصيات لعامة يستغل بصورة مستظمة للحكم على ليقفهم السياسية وفتحتم لهوية الترويج بشكل «جسدي» عديدا وكان سيسس الحساء الخاصة والشخصية مدمجا بارزا خلال العقدين الماضيين وكان من أثر هذا تدخل الهوية السياسية مع غيرها من قطاعات ما يطلق عليه «الحركات الاجتماعية الجديدة»، ومنها حركات السلام والبيئة وقد بدأ هذا أيضا خارج الإطار السياسي التقليدي، واحتدب المتطوعين وتوافرت له الأيديولوجيات والقادة والبرامج عبر الإعلام التجاري والأحداث التي تحصد المستهلك، مثل الأرقام القياسية الصناعية ومهرجانات الروك. وقد بدأت أفكار المواطنة، ومنها الحقوق والالتزامات المجتمعية، التسلل إلى المشاركين النشطين على الشبكة («netizens») بل وإلى تدفق الثقافات ذات الصلة ببعض أنواع الموسيقى، أو المجالات الفنية والثقافية، أو أنماط الحياة. وهي كل حالة من الحالات، أصبح من الصعب تحديد الحدود بين المواطن والمستهلك.

ظهور الصناعات الإبداعية

وسط هذا الخليط، ظهر أخيرا تعبير جديد، هو الصناعات الإبداعية، مستغلا عدم وضوح الحدود بين «المهن الإبداعية» و«الصناعات الثقافية»، وبين الحرية والرأسمالية، وبين العام والخاص، وبين التجاري والملوك للدولة، وبين المواطن والمستهلك، والسياسي والشخصي وكان، هي جانب منه، صريا من مقرطة الثقافة هي إطار التجارة «my democracy.com»، كما حددها إعلان لمجموعة Accenture لاستشارات الأعمال في ٢٠٠١. كما كانت، كقطاع استثماري، حالة من الإبداع. كانت الصناعات الإبداعية تطبيقات تجارية، أو قابلة للتجسير commercializable في إطار «جمهورية الدوق» تتولى عملية المقرطة. وتعبير «الصناعات الإبداعية» مستمد من المشهد السياسي والثقافي والتكنولوجي لذلك الزمن. وهو يركز على حقيقتين متلازمتين: (١) لا يزال

الإبداع هو جوهر « لثقافة، لكن (٢) طريقة إنتاج لابتداع وبيريفه واستهلاكه والاستماع به كانت تختلف في مجتمعات ما بعد الصناعة كل اختلاف عنها في عهد إيرل شاهنشري

ولم تكن إعادة صياغة المفاهيم من وضع لاعبي الصناعة بمسهم واضح من وضع صناعي السياسة العامة في أعلى مستوياتها في بلاد ومناطق أرات الاستعادة اقتصاديا من ازدهار تكنولوجيا المعلومات وسوق الأسهم في التسعينات من القرن الماضي. لكن ثبت أن قطاع الصناعات الإبداعية ككل - على رغم تحديده - شريك مرعج لكل من الحكومة والمؤسسات التعليمية التي كانت أكثر اعتيادا على التعامل مع صناعات كبيرة أو مهم حيدة التنظيم وفي مجال الإعلام على وجه الخصوص وأحمت قطاع إعلام موجه يسعى أكبر لاعبيه عموما، خاصة التلفزيون والصحف اليومية - التي تعد كبرى الصناعات الإبداعية في أي مدينة - إلى حصر الاهتمام في كل من الحكومة والتعليم الرسمي، وبعبارة عن هذه الشركات العامة المتعددة عن السياسة، التي تدين بالولاء للرئاسة في مدينة أو بلد آخر وليس للوضع المحلي، تبدو الصناعات الإبداعية كحل وسط لحليط من الهويات المصايدة الثقيل شركات عملاقة دولية تعمل في الساحة نفسها مع صناعات صغيرة محلية - ورش بسيطة، على جانب، وأمريكا أون لاين/تايم وارنر، على الجانب الآخر وكانت هناك مشروعات بلغت أقصى تطورها، تستخدم تقنيات، ومهارات، وحطط أعمال تصاهي مثيلاتها في العالم، بينما أعاد عيرها ترويج مهملات قطاع الفنون الشعبية، وكان من الصعب التمييز بين تلك الأشكال في بدايتها واعتمد بعض المرودين دون أمل على لاعبين أكبر، بينما انحطط آخرون هي لعبة إقليمية للتنافسية المفرطة، وكل طاقتهم منصبة على المنافسة المحلي لا على المرحص الدولية كان كوبا هوبريا Hobbesian يمتقر إلى النظام، كل هوية في حرب مع أخرى، دون إحساس أعلى بالتنظيم أو الهدف.

وعلى الرغم من صعوبة العمل مع لاعبين متقلبين، يحركهم السوق، ويتنافسون فيما بينهم، ومشروعاتهم صغيرة، فإن مرايا تطوير الصناعات الإبداعية تبدو واضحة - فرص عمل وإجمالي ناتج محلي. وقد نقلت فكرة الصناعات الإبداعية الإبداع من أبواب الحكومة الخلفية، حيث ظل عقودا يتلقى كوب الدعم الحكومي الصميح للفنون - بأئساء، باهرا، باقدا (بصمة



خاصة لأنادي التي نظمته، وعبر رعب هي التعبير - إلى انونها الأمامية، حيث قدمت لورارات صنع شروه - وارت الصناعة الناشئة وبرنامج دعم المشروعات أكسب أكسب. مصاعاات الإبداعية يجب أن تساعد هي عاش البشر وأماصى التي ساعدت عن لصداعات لثقينة (اسكتلندا ورجلتر) أو لم تصح اسد، هي قامة فاعده تصبيع قوية (كويبرلاند وبيوريلاند). أو تعاني صناعه تكعوجحيا المعلومات فيها الشهور الشديد (تايلور، سعاهوره). وعليها في الوقت ذاته تحول لانداع بصفه من ورات الامصاق - لصور، والتعسه إلى الحرانة حيث تصب في النهاية، ثمار المشروعات العامة من تنمية المشروعات عن طريق الضرائب

الاقتصاد الجديد والصناعات الإبداعية

لماذا حول واصعو السياسة والمؤسسات التعليمية اهتمامهم إلى الصناعات الإبداعية، بدلا من قطاع خدمي آخر؟ كانت الإجابة عن هذا كامة في منطق الاقتصاد الجديد. محلال فترة رئاسة كليتون، بدا وكأن الاقتصاد - خاصة القاطرات locomotive الأمريكية - يستكمل مرحلة الانتقال من التصنيع إلى خدمات المستهلك. فالقيمة لا تأتي من تصبيع أشياء (أي تحويل الصلب إلى سيارات) وإنما من معلومات (أي نظم تشغيل الحواسيب). وبعد أن كانت لشركات مثل جنرال موتورز وجنرال إلكتريك السيادة في سوق الأسهم، أصبحت هذه السيادة لميكروسوفت وشركات الاتصالات العملاقة. وقد لعبت التكنولوجيا دورا بارزا في هذا التحول، بدعمها تطور ما أصبح «مجتمع المعلومات» والحقيقة أن تكنولوجيا المعلومات كانت تهجر المنظمات إلى منازل الناس، وسياراتهم، وجيوبهم. وتشع المجتمع كله، وليس سوق الأسهم وحده، بالمعلومات القائمة على النظام الشمري.

وحلال فترة التصبيع الميكانيكي من القرن العشرين، اردهرت شركة مثل أي بي إم (IBM International Business Machines) من تصبيع ماكينات آلية لمعالجة المعلومات، مثل الآلات الكاتبة وأجهزة الكمبيوتر. كما سيطرت الشركة على المرحلة المبكرة من تكنولوجيا الكمبيوتر، بحواسب عملاقة مثل ٢٦٠ - ٥٠ و ٢٦٠ - ٢٦٥، التي أرسلت الإنسان إلى القمر. وقد بدت سيطرة «الرق الكبار» جلية. ويقال إن الوصف هي شركات الكمبيوتر حول العالم في تلك الأيام كان



أشبه - «إي بي إم والأرقام السبعة» بل إن الشركة تطلعت هي بوعي الثقافي للعصر عبر كمبيوتر ستانلي كوبريك المحتر وطيمب HAL الذي كان اسمه I B M وتحول إلى الحروف الأولى H A L في فيم ١ ٣٠ ١ «ودسب القصد» وكانت لشركة بالأساس من العمل ولعمل «business-to-business» أي أن لأحهره التي تتجها كانت مصممه لاستخدام المنظمات وليست للتوزيع بالتجربة على مستهلكين أفراد وعلى الرغم من سيطرة الشركة الدوية، فإن صورها وقاعدة مستهلكها وحطط مشروعاتها لم سطور عن عصر التصنيع وأصبح وجود الشركة ذاته مهدد، وأصبح بيل عيتس أعنى شخص في العالم بعد سلطان بروجي، بتصديه لهذا الوضع لمعلوماتي فمد روح ميكروسوفت لمكرة لكمبيوتر الشخصي أو PC، لا بالأفراد «لعمادين في المنظمات فقط، وما يترتب عليه من توفير جهاز الكمبيوتر المناسب لكل فرد على مكتبه، وإنما للحرثة وسوق الاستهلاك كذلك، ولا يعود ثراء بيل عيتس إلى تصنيعه لأجهزة الكمبيوتر - هشركات أخرى فعلت هذا - وإنما إلى سيطرة ميكروسوفت على نظام تشغيل هذه الأجهزة - هاشرة حامت من المعلومات، لا من التصنيع.

البنية التحتية - التواصلية - المحتوى - الإبداع

ترامت هذه التحركات مع تحول أكبر للششاط الاقتصادي من البضائع إلى الخدمات، ومن المنتجين إلى المستهلكين وبدا هذا كاهياً إلى حين وكان الازدهار من نصيب قطاع تكنولوجيا المعلومات كان الجميع يستثمرون في البنية التحتية لهذا القطاع، وهو ما يعني فعليا قوة كمبيوترية حسب طلب كل فرد يعمل في منظمة كمبيوتر شخصي فوق مكتبه، وخلال التسعينيات من القرن الماضي، كان هناك مستوى مدهل، لم يمكن إدامته في نهاية المطاف، من الاستثمار لمجرد تحقيق هذا الهدف على يد شركات ومنظمات حكومية وتعليمية هي أحاء العالم النامي.

لكن البنية التحتية لم تكن كافية وقد بني عليها المستوى الثاني من اقتصاد تكنولوجيا المعلومات - التواصلية. هي هذه المرحلة تحولت «تكنولوجيا المعلومات» إلى تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، لتصيف الاتصالات إلى المعلومات وتعدد «التقنيات». ولم يكن الهدف من هذا هو القوة الكمبيوترية وإنما التصاعلية أجهزة



كمبيوتر يمكنه الحاطب مع بعضها البعض ومرة أخرى، جاء بحاج تواصل في السوق مدهلاً - حيث حظيت شركات الاتصالات الهندسية والأسرنت وشبكة العنكبوت العالمية والبريد الإلكتروني وعرف الدردشة والمؤتمرات الإلكترونية المتعددة الاطراف MOO، وليست الاقتصار على MUD وغيرها من مجليات الداعلية بالشعبية وكذلك قبول الشركاء

وعند هذه النقطة، أصبح من الواضح أن التواصلية قد اتاحت ما بدا فرصة كبيرة «المحتوى». وهذا، في المرحلة الثالثة من تطور ازدهار تكنولوجيا المعلومات أصبح لإبداع أحد أصول السوق هالحول من سبه إلى محتوى عبر التواصلية يمثل استراتيجية استثمار ومضى تسيا كذلك وكانت الشركات التي تقدم السبة التحتية هي أولى عمالقة ثورة تكنولوجيا المعلومات ثم جاءت التواصلية لتضع شركات الاتصالات لهاضية في المقدمة ميكروسوفت ثم بوكيا. وتجسد الانتقال من التواصلية إلى المحتوى هي ظهور - تعثر فيما بعد - اثنتين من كبرى الشركات أمريكا أوبلاين، وواربر نايم

وأدى انهيار دوت كوم dot.com عام ٢٠٠٠، بطريقته الخاصة، إلى زيادة التركيز على المحتوى فقد بضجت سوق البنية التحتية - بدأت المشروعات تشعر بأنها ربما تكون قد أسرفت في الاستثمار في تكنولوجيا المعلومات، وأن نمو السوق (إن كان هناك نمو) يقوم على تدوير المعدات لا على التوسع وسرعان ما أصبحت صناعة تكنولوجيا المعلومات تمطر وظائف وفي أثناء ذلك، كان ازدهار سوق الأسهم الشامل قد راكم قدرا من الاستثمارات الرأسمالية احتار الناس ماذا يفعلون به، وذهب جانب كبير منها إلى أطر غير معتادة أو مستدامة، تسعى إلى تحقيق نجاحات تواصلية مبكرة ياهو، هوت ميل، أمازون، إباي، غوجل. والحقيقة أن أسعار «المقاعة» كانت في متناول الجميع وقبيلة، أو تعتمد هي الشركات التي حققت أرباحا تجارية هي تلك الضفرة وبعد الانهيار، كان من الواضح أن التواصلية لم تعد مفتاح الثروات السريعة

وكان المحتوى والإبداع رهانا أفضل على المدى البعيد كان من الواضح أن المعلومات - تكنولوجيا المعلومات والشفرة - لم تعد بحد ذاتها محرك النشاط الاقتصادي هالناس كانوا معنيين بالأفكار والمعارف لا بمعلومات كذلك، وبالتحرية لا بالتواصلية وحدها. وكان بين الراغبين في إقامة مشروعات قابلة للحياة على أحدث ما بلفته المستويات الناصجة من البنية التحتية والتواصلية، منتجون



بواسطة روبرت محتوي مداعي و حسمط « لاقصود الحديد» سمات بعينها تجعل
 عنه تحاد حداد لصاح سياسي. ولم تقف تكليف الاتصال حائلا أمام
 لداخلي تحدد كما كانت الحال بالنسبة إلى الاداعة وكانت فرصة دخول
 الحلة متاحة أمام الآخرين وهو ما سمح لاهراء ومناطق وبلا هاشمية بربط
 خصوصيتهم المحلية بالاقتصاد العالمي وفي هذا السباق كانت المهارات والاهكر
 والموروثات المحلية وسائل ثمينة لها مكاسها في تلافه وهكذا وعلى الرغم
 من أن الاقتصاد بحديد تميز بـ «اللاور» والابتكار، كانت هناك أيضا فرص
 جديدة من الثمالة ومشروعات المحلية، ومنها الموسيقى، ولسون الاصلية أو
 امهر ب لحرورية المقيمة محليا لدعم صاعات عالمية مثل الارياء في إيطاليا
 وعلى عكس هذا كان بإمكان بعض مشروعات الاقتصاد الجديد، كصناعة
 الألعاب أن تتبع خيار أسلوب الحياة بدلا من الاعتماد على الاسواق أو البنى
 التحتية المحلية. وهكذا لم تظهر، وعن تصميم، أي ميول منروبوليتانية، مع ظهور
 بعض شركات الإنتاج البارزة مثل عولد كوست في أسبانيا، التي جذبها أسلوب
 الحياة والجمهور الكبير من المستهلكين المتهمين والانتكار في كوريا، على
 سبيل المثال

الحياة العامة

بعد هذا الحد، أصبحت «الصاعات الإبداعية» تُعتبر استثمارا حديرا
 بهتمام السياسة العامة وهم التعبير بأكثر من طريقة وتم تكييمه بحيث يوام
 مع جدول أعمال قومية وإقليمية متعددة وتشير الطريقة التي انتقلت بها المكرة
 إلى بلاد مثل تايوان وهونغ كونغ وسنغافورة إلى انتشار نعمها في تفسير تغيرات
 وأولويات لم تكن تدكر من قبل، وربما كانت على صلة ولو بعيدة بجدور التعبير
 نفسه في استراتيجيات «الطريق الثالث» لكل من حكومة كيتنغ في أستراليا وبلير
 في إنجلترا، التي انتهجها في منتصف التسعينيات من القرن الماضي (انظر
 Howkins بهذا الكتاب) وقد بدأت تايوان، على سبيل المثال، استراتيجيتها
 الخاصة بالصاعات الإبداعية في ٢٠٠٢، بعد عودة الوزير المسؤول من رحلة
 قصصي حقائق، لا في لندن أو سيدني، وإنما في فرنسا كانت تايوان تتطلع إلى
 تنويع اقتصادها ثقافي - من التعبير عن الثقافة الاصلية إلى اللعب - وتقوية
 إنتاجها وهي كوريا، كان التعبير يوضح الصلات بين الحكومة والاستثمارات



الكبيرة التي تقدم أيضا البسة التحذية لإنتاج محتوى محلي. وهي هوب كوع تركرت الجهود على "لحصاد على صناعة سينما وتلفزيون تغطي بالاهتمام وحاولت سبعة مرة تحمل سبقتها لتحتبة بدوق عالمي مع محتوى رفيع تعمل على شجيعه على مستوى التعميم وهي نيوزلندا. كان تركيز على إنتاج الأفلام ولديرات القومية وهي كوينزلاند كانت هناك الأفلام واللعب. وركرت السياسات العامة في استراليا على توفير المحتوى لشبكات متسعة وإدخال التطبيقات الإبداعية في خدمات الصحة والتعليم والأعمال وهي الولايات المتحدة وأوروبا حيث لم يحظ التعبير نفسه بتطبيق استراتيجي. نالت مكودت ومواصفات الصناعات الإبداعية عناية مستمرة. الابتكار، وبيروتوكولات الإنترنت، والبائع الثقافي المحلي وغيرها

ويعني هذا ضرورة النظر إلى الصناعات الإبداعية كمكرة نافعة للاستقصاء والتفسير. حتى لو لم تستوعب مباشرة (كما هي الحال حتى الآن). إنها تصور بعض من أهم التعيرات التي طرأت أحير، على الاستهلاك والإنتاج، والتدفق العالمي لرؤوس الأموال والثقافة. وعلى الرغم من سماتها المشتركة، فإن فكرة الصناعات الإبداعية تتيح توسيع المشاركة في الإمكانيات التي يتيحها الإعلام التماطي الجديد في ما يطلق عليه الاقتصاد الجديد وهذا يمكن أن يعني اشتباكا ثقافيا جديدا بدلا من تحقيق التجانس، وهرصة للمساهمة والمشاركة والتحدى إنه يعني رؤية لتجاح في التعاون لا في رؤوس الأموال والمشروعات الصالحة. لكن هذا يحتاج إلى بيئة وتعليم يدعمان المكرة

الاستهلاك والإنتاج

شهدت الاقتصادات المتقدمة انتقالا كبيرا من الصناعة التصنيعية إلى مشروعات توجعها متطلبات المستهلك والصناعات الإبداعية «خدمات»، المستهلك فيها علة. وهي لا تقدم نفسها للتحليل بطريقة تتناسب مع المهم المقبول للصناعات التصنيعية ففي الماضي، كان ينظر إلى الصناعة كـ:

● شركات صالحة (الصناعات الإبداعية عادة ما تكون مشروعات صغيرة أو بين المتوسطة والصغيرة SMEs).

● منظمة صناعيا (يتم تنظيم الصناعات الإبداعية حول المشروع وليس المصنع أو المكتب)



- يوجهها المديرون (الصناعات الإبداعية يوجهها المسهل - ياهيت عن عدد من المشروعات الإبداعية تعتمد على هذين أفراد كالوسيطيين ومديري إنتاج ومؤلفين، وغيرهم)
- تتحقق فيها القيمة المضافة من الأساح (عائد القيمة في الصناعات الإبداعية مصدره حد الاستهلاك في سلسلة لقيمه)
- تتواجد في قطاع معد من الاقتصاد (تنتشر الصناعات الإبداعية بصورة مراندة في قطاعات خدمات أخرى المالبة الصحة سعيم، الحكومة) وتنوع الصناعات الإبداعية بصورة كبيرة من حيث حجمها، وتنظيمها، وبشاطها الاقتصادي، بحيث تعتبر بالكاد موضوعا متماسكا للتحليل في هذا الإطار ونتيجة لهذا، فهي لا تعرض دائما بوصفها في المواضيع التي تناقش فيها عادة سياسة الصناعة سواء هي الحكومة أو المشروعات الخاصة. وتلك المناير تنظم حول صورة للصناعة، والأعمال بصورة أكثر عمومية، تركز المدير المسؤول باعتباره سببا للنجاح وأداة له وتتركز سياسات الصناعة الناشئة، ومندديات الأعمال، والإعفاءات الضريبية، وجماعات الضغط، والمستشارون حول هذه الشخصيات - إنهم أشخاص يتمتعون بمواهب ثمية، حظيت بالرعاية وتحفقت بالجهد، والدعم في الغالب وفي هذا النموذج، لا يعتبر المستهلكون علة فصلتهم بالمدير المسؤول entrepreneur (*) نقدية وحسب، إنهم يعاملون كأثار لا كعامل من عوامل نجاح العمل - إنهم مجال مديري التسويق، لا وكالات التنمية أو حتى عالية المديرين التنفيذي CEOs، والتسويق، لا التصنيع، هو المختص بالتقنيات التي تتطور لفهم المستهلكين والتأثير عليهم، وعلم النفس هو النظام الأساسي الذي لا يزال يحكم التسويق وبعبارة أخرى، فإن المديرين «يعملون»، أما المستهلكون فهتصمرون» الصناعات الإبداعية «تصنع»، أما المستهلكون فهتستخدمون». والحيلة هي أن تجعل المستهلكين يقرون باحتياجهم لكل ما يمكنك تقديمه. إنها الآخر المرغوب.

وهذا النموذج السيكلوحي من الأسواق لا يعمل ببساطة (أو هو، ببساطة، لا يعمل) في الصناعات الإبداعية. والحقيقة أن الصناعات الإبداعية تقدم

(*) لا تقم الكلمة بمد حد هذا المعنى، فهي تعني أيضا المستثمر الصغير والمسؤول عموما عن المشروع. سواء كان مديرا أو مالكا له وعموما تعني نوعا مختلف من المديرين أو المستثمرين يتمتعون بروح المبادرة والابتكار وإمامرة [المترجم]



سبب صغر حجمه، من جهة هذا النموذج أيما ساد. فهي حين يصل المستهلك فئة معينة يمكن حينها من خلال صرف بضعة بعض النظر عن تعقد المهام التي يتوصل اليه بينما تسعى "صناعة" إلى العمل والإنتاج بظل من ثم شيئا سائيا غائب هاسميهت بتطور. إنه ليس إحدى ربات بيوت Vance Parkuru التي يسيل أصاسته بالدهول ويتطلب حمرها سيكولوجية محيرة توحيه سنوب حورف بعينه هي "سوبرماركت" إنها "مخلوق مذكر عاطفي مدع" (Howards هي هذا الكتاب) وهي تعبر عن هـ بالطريقة نفسها التي خدتها لحياتها وبقدر ما هي مستهلكة، فهي موطلة كذلك فطبعها للحرية (مواطنة) يسير حسب، إلى حسب مع رغبتها هي الرفاهية (مستهلكة)

ولا يمكننا فهم الصناعات الإبداعية إلا إذا تخلصنا من النمط السلوكي للمستهلك، لبدأ بدلا من هذا تحليلا يقوم على الاستهلاك بقدر ما يقوم على الإنتاج. لكن الاستهلاك كعمل، لا كسلوك وهو موضوع يقتضي هذا الكتاب أثره ويستعرض حي مى هزر جيش المواطنين الذين يشاركون في ألعاب التنمية من خلال استخدامهم ومشاركتهم. ويتبنى الاتجاه السائد نماذج بديلة هالمدن تعمد ابتكار نفسها وتسوق نفسها من خلال أدواق وثقافة موطنها. وهي كل هذه الأمثلة، فإن الاستهلاك هو جزء من دائرة الصناعات الإبداعية لا غابتها.

التعليم

يتمثل أحد مظاهر الصناعات الإبداعية، الذي لا يذكر غالبا، في مدى اعتمادها على التعليم هـ «العاملون برؤوسهم» ليسوا مطلوبين هنا بنسبة تصوق كثير، القطاعات الأخرى بحسب، بل وفي الأبحاث والتطوير R&D كذلك. وهي المدن التي تضم أعدادا كبيرة من الطلاب والعاملين في التعليم، هناك أيضا تجمع كبير من الناس الواعين بالاتجاه، يتنونه منذ وقت مبكر، يثير فضولهم كل جديد، ومتحذرون نسبيا من الانترامات الأسرية. وباختصار، هناك مستهلكون وكذلك معبدون في الصناعات الإبداعية، يتجمعون في أحياء يحبها أيضا الطلاب لأن كلا الحائين يتطلعان إلى إيجارات رخيصة ويتممون بالثقة لاصطحاب ثقافتهم أينما ذهبوا، بدلا من



المجاعة في صواح معدة لهم فالجامعات ليست مجرد أماكن وإنما مراكز نشاط وشباب وقتهم بأيديهم المتدفقة إلى حسابهم وحسب تنموق أهميتهم في الصناعات لاداعية أهميتهم بالنسبة إلى أشكال الاستثمار التقليدي (Hartley 2003 69-77 Florida 2002 Leadbeater 1999)

وبشكل روتيني تُعزل المؤسسات التعليمية عن الخطابات السياسي لأنها لا تعتبر «شركاء صناعه» حتى عندما يكون أسهامها ملموسه في عوائد صديده او بلدة وتمويل المراساة العامة ودعمها لها يعيب في كثير من البلاد أن ورزاب اخرى في الحكومة - خاصة طوارئ الصناعة - وجدت صعوبة في التصرف بشأنها خشية من «ورطة مردوحة» او تقديم منح تمويل حكومي لمطلمات تمويلها الدولة لكن السعي بعد في الحقيقة لاعب رئيسيا في الصناعات الإبداعية، مباشرة بتقديم مبدعين، ومتحدث وخدمات، وبشكل غير مباشر بإتاحة العمل لكثيرين ممن يمكنهم من ثم استعمال ذلك الأمان لدعم «طبيهم الإبداعي» في المجالات المتنوعة.

وإحاليا، تناضل الجامعات للإجابة عما إذا كان بإمكانها إعداد الطلاب للاقتصاد الجديد وكمية تحقيق هذا فصول التعميم التقليديه الكبيرة تقدم مواد معرفة معايرة معدة على أساس الإنتاج والعمل الصناعي، وإن كان هناك تحركات محددة في اتجاه آخر وتدریس المحصين في الإبداع بعد نموذجاء، لأن هناك الكثير الذي يدرس إلى جانب تربية وتدريب موهوبين في فرع أو آخر من فروع التصميم، والأداء، والإساح، والكتابة. فالعمال المبدعون بحاجة لأن يتعلموا كيف يمتنون عملا لا يتعاملون فيه مع صاحب عمل واحد، أو حتى لا يبقوا في الصناعة بنسها إلى الأبد، بل إن مهنتهم «حقيقية»، تشغيل ذاتي، مراسلة حرة أو عمل متقطع، مشروع ثابت أو نصف الوقت، أو عمل ضمن فريق متعدد الشركاء يتغيرون مع الوقت. إنهم في حاجة إلى أن يفهموا بيئة عاملية لها قواعدها الثقافية والتقنية والعملية المنفيرة، حيث التعليم المتواصل ضروري، وإدارة المشروع مهارة أساسية، وتصميم حياتهم، وأولية تترايد أهميتها. إنهم في حاجة إلى أن يعوا أن وظائف «قوة العمل» الأدنى (تحرير مطبوعة) تحتلف كليا عن الإصدارات المرموقة (تحرير Vogue)، التي تختلم بدورها كثيرا عن مواقع «تكوين الثروة» (امتلاك Conde Nast) هالتعليم نفسه «في موعده تماما»، وبعد لأن يحقق عائدا، ومتواصل، وذاتي



الدافع. ومراقب ذاتيا، ويتزايد السعي إليه من قبل خدمات التعميم التجاري أكثر من معاهد الشهادات التقليدية بظمها لصارمة وعقلية «لرؤء» وكل هذا يتطلب تجاوز التعليم الرسمي وإلى تعبيرات كبيرة في أصول التدريس والمقررات، والتقييم والخبرة التعليمية بكل لمدرسين ولطلاب وبدلا من النظر إلى الطلاب بوصفهم اشخاصا لا توافر لهم الدراية التامة يعانون «النقص» أو «الحاجة» التي يمكن معالجتها عبر تزويدهم بالمعارف التي تحولها المهية عرھيا، أصبح التعميم خبرة إبداعية يحصرها الطالب بصفه، إنه تحول عالي القدر «ليست ممأحة البلد بل سكانها ومواردها من المود الحام، أو حتى حصولها على التكنولوجيا» هو الذي يحدد «المعلية الاجتماعية للتعلم والإبداع»، كما يرى Charles Leadbeater «إن الكوايح الحيوية بأيدينا، وهي تعتمد على كيفية تنظيمنا لأنفسنا لنشر التعليم وتشجيع الإبداع، وروح المستثمر الصغير entrepreneurship والابتكار» (Leadbeater 2003).

تعديد الصناعات الإبداعية

ربما لأنها لا تتلام مع نموذج المشروع الصناعي الذي يقوده المستثمر الصغير، ذي المستهلكين السلوكيين، أثبتت الصناعات الإلكترونية أنها طيور حجلي، لا تلفت الانتباه إلى أنها تشكل أنواعا جديدة تماما من المشروعات الثقافية والاقتصادي وقد يكون هذا عائدا ببساطة إلى شأبها السبي في هذه الناحية إنها تحفي في هذه المرحلة من تطورها بأفقتها الخاصة، بدلا من الإعلان المتكلف عن مجدها الإنتاجي والحقيقة (إن كان مسموحا بمقارنة أسترالية) أنها «فم ضفدع tawney» أكثر منها «بفاء أسترالية بألوان قوس قزح» - وهو ما يعني ببساطة أنك إذا نظرت إليها مباشرة قد تجد صعوبة في رؤيتها على الإطلاق. وباختصار، فإن الصناعات الإبداعية أبطا من أن تسمى بهذا الاسم.

هل يعود هذا إلى عدم إمكان تحديد قطاع كهذا، أم ربما لخروجه من كيمونة لم تفهم أو يتحدد شكلها أو مداها بصورة صحيحة بعد، حتى من قبل المعيين بها؟ الحقيقة أن المؤسسات الحكومية العامة والتعليم هي التي أوحدت القافس المبكر على تعريف الصناعات الإبداعية، وليست الصناعات الإبداعية

نفسها إليها أشبه بحدوث على سطح منظر طبيعي لا يمكن تبييه إلا بالسير حذله والمطر إليه فشكلها، وعلاقتها الداخلية، واتجاهاتها لا يمكن ملاحظتها إلا عبر نظرة بعين الطائر حيث يمكن التعرف على السماد كبرى فيكي تفهمها، عليك بالوقوف أعلى من مستوى أقرب المعين بها

الصناعة

إنها ليست مثل الطرار القديم من الصاعات، والتي تمكن تحديدها بسهولة بعد تقديمها لإنتاجها صناعة الصلب صناعة السيارات، صناعة الطائرات لأن الإبداع، من الباحية لصناعية، مُدخل وليس منتجا بل من غير الواضح تماما أين يجب أن يصنع الصاعات الإبداعية مع الصاعات الأولية (الزراعة والتمديد)، أم مع الثانية (التصنيع) أم الثالثة (الخدمات) فمن يجد نوايج وعمليات الصاعات الإبداعية عبرها جميعا، وعلى الرغم من أنها أقرب ما تكون إلى قطاع الخدمات، فإنه لم يجر التحقق بعد من قيمة ما تنتج وتقدم مقارنة بالخدمات المهنية والملاحية، كالحاسبة أو المعاسل، وهو ما حدا البعض على الحديث عن «اقتصاد حرة» يتجاوز القطاع الثالث.

التنظيم

يستخدم الناس موهبتهم الفردية لتقديم شيء آخر تماما (بما في هذا الصلب، والسيارات، والطائرات)، والإبداع ليس مقصورا على صناعة واحدة، وما يمينه بالنسبة إلى الهندسة أو التعليم أو الصحة أو المالية قد يختلف بوصفها عما يعنيه بالنسبة إلى شركة أرياء أو ترفيه أو تلفونات. لهذا، يطرأ قطاع الأعمال في تعريفها وفقا لسماتها المحددة، حتى أكثرها تخصصا في الإنتاج الإبداعي، مثل النشر والإعلام وباختصار، فإن من غير الممكن تعريف «الصناعات الإبداعية» على مستوى التنظيم.

التربط

تبدي المشروعات الإبداعية بطنا في تحديد المصالح المشتركة بينها وبين غيرها من المشروعات الإبداعية. وعلى عكس صناعة السيارات، على سبيل المثال، والتي تتمتع بمجموعة بالغة التطور من الروابط القومية



والعالمية مع مؤسسات صناعية وتجارية. لم تقم الصناعات الإبداعية كارتلات أو جماعات ضغط ترى في مصالح كل من الحكومة والجمهور مصلحة لكل هالناشرون لا يرون ما يربطهم بشركاء الألعاب، ذات الصلات المحدودة بمئات الصحف، والتي لا تلائم الصانين الإبداعيين ويردرون غرور الملهي، التي يستخدم مشغولون بالعمل عارضين ومصممين ومبدعين، وكتاب لكنها تحسب بمسها على صناعة مختلفة كل الاختلاف (لسياسة)

إن المنظمات تراكم ما هو مدور لاستثمار حصص صناعات مختلفة، ومن بينها الصناعات الإبداعية لكن هدفها ليس تشجيع هذا الإبداع و لمثل على هذا الائتلاف الأمريكي لمصانع الخدمات American Coalition of Service, الذي أسس العام ١٩٨٢ «لصمان أن تصبح بحارة الولايات المتحدة، في مجال الخدمات التي كانت تعتبر خارج مدى مفاوضات التجارة الأمريكية، هدفها رئيسيا لتحرير مبادرت التجارة مستقبلا (<http://www.uscsi.org/about/>) فهو يصفق «بشراسه» من أجل لبرلة عالم التجارة في مندييات مثل منظمة التجارة العالمية WTO واتفاقية التجارة الحرة في أمريكا الشمالية NAFTA و اتفاقيات التجارة العالمية GATS، لمرض أمتيارات للشركات الأمريكية هي مجموعة كبيرة من الخدمات - مريج من المصانع غير المتناسكة للمشاركين فيها، يمرض براغماتيتها، وإن كانت تشترك مع الصناعات الإبداعية بوصوح في خدمات أخرى

السياحة، النقل، الشحن الجوي، الطاقة، المالية، التأمين، الإعلان، الرعاية الصحية، الشؤون القانونية المحاسبة، الاتصالات الهاتفية، البناء، الهندسة، العمارة، تكنولوجيا المعلومات، الصرائب، التعليم، لتجارة الإلكترونية، الخدمات البيئية (<http://www.uscsi.org/>).

الإحصائي

لا تعزل الإحصاءات الرسمية في معظم الدول، حيث تحتاج كل أطراف الحكومة إلى الاعتماد على الصناعات الإبداعية لتعديد وحصر وتوجيه أي قطاع اقتصادي، هذه الصناعات أو تحديدها ككيان مستقل بداته.



هالاشطة دت الصلة تُسرح تحت سسلة من الصصمات لمشركة الأخرى من بسبب المر، وأوقاب الصراع، والربصة، والنقاعة، ولخدمات والإعلام وعبر دلت، ولأكثر من هـ أن انحلاف لا يرال كبراً داخل كل بلد باهيك عن الوصع على البطاق العالمي، حول الأشطة الواح احصاؤها وكبسة حصانها طرائقيا تمتقر الصصاعب الإبداعية إلى الوصوح فبالسبة إلى محالها ومداها، ليس هناك اتماق على حدود مقبولة تقوم على البحث الدقيق، مصالب بلاعة «المتحمسين» لسمية الأعمال لنشير سموها من عدمه، وفي أي المناطق وبأي معدل (Oakley 2004)

الشخص

يمكننا أن نرى الإبداع في كل ما يفعله الناس ويصنونه ويمكرون فيه. فكل شخص مبدع. لكن مجرد أن أي شخص يمكنه أن يسلق بيصة، ويحيط إرزاراً ويفكر، لا يعني بالضرورة أن كل شخص كبير طهارة أو ترزي، أو مفكر، والشئ نفسه يطبق على الإبداع. فكل شخص عنده جانب منه، لكن قدرا من التوظيف الاجتماعي - عن طريق استخدامه أو حشده أو استدعائه - هو وحده القادر على استخلاص القيمة الاقتصادية أو الثقافية منه فالوظيفة الاجتماعية للإبداع لا تتحقق لأن الأفراد مبدعون، لكن فقط حين يتوافر مثل هؤلاء الأشخاص النمو، والمال، والبنية التحتية، والتنظيم، والأسواق، وحقوق الملكية، وعمليات واسعة النطاق يمكنها استيعاب ذلك الإبداع وفرادي الصانين والموسيقين والكتاب - نجوم المسرح والشاشة والاستديو - هم أوصع المستمدين من التنظيم الاجتماعي للإبداع، لكنهم لا يقررون شكله أو بنيته، ويراهم الأغلبية كأبناء حرة عربية أكثر منهم منتمين للصناعة ككل.

العامل

يضم العاملون الإبداعيون قوة عمل واسعة متعددة القوميات من الموهوبين، يستخدمون إبداعهم الفردي في التصميم، والإنتاج، والعرض، والكتابة. وهم يتراوحون بين مصممي أرياء في ميلانو وعمال مصنع أحذية في إنديونيسيا، وهم يتولون عملية الجمع بين الإبداع والقيمة. لكن وحدة العمال الإبداعيين ضعيفة، تاريخيا، وعادة ما تكون حول مجموعات قيادية من المتخصصين تتبادل الانقسام



(صحافيين، ممثلي سينما تقنيين، طابعين، وغيرهم) ويظهر بين المهنيين الإبداعيين ما يشبه قوة العمل الموحدة، بحيث يحد من يتمتع بالموافاة المصانة المصمم الحر على سبيل المثال، فرصة العمل في أكثر من صناعة لكن القدرة التفاوضية لهؤلاء العمال محدودة ومن ناحية قوايين لعرض والطلب يعمل هؤلاء عند أمتهم كمزودين بالأقمار، لصناعية لخدمات مهنية أو تصفية وتميل المصانع التي تعمل في المنتجات الإبداعية من الملابس الرياضية الى الرسوم المتحركة الى الوجود في بلاد نامية حماية العمل فيها ضعيفة وهكذا ، وعلى الرغم من احتمال اندماج الصناعات الإبداعية على مستوى قوة لعمل تشهد هذه القوة ترايد العمل المؤقت ولصيف الوقت والحر، وتعتمد على «حافضة مهنية» portfolio تصمم الكثير من الوظائف وأصحاب العمل، كما تشهد المزيد من التدويل، الى حد أن هراى العمال لا يرون بوضوح قصية مشتركة تجمعهم (، al Miller et al، an McRobie في هذا الكتاب)

المستخدم

يمثل الإبداع الشيء الكثير بالنسبة الى المهتمين - يؤكد الاقصادى ريتشارد كيمز أن «الابتكار» هي الصناعات الإبداعية يتصمم شيئاً أكثر عموصا من مستهلكين يبحثون عن الجودة، «يفيرون رأيهم» هيما يحسون (Caves 2000) والمستهلك (أو السوق بمعنى أدق) هو «المهيم»، الى درجة أن قيمة الإبداع كمُدخل لا يمكن قياسها إلا بعد استخدامه. «المباشرون وشركات الإعلام لا يعرفون مسبقا أي من أعمالهم الإبداعية سيحقق النجاح هذا الموسم، وأنها سيصيبه الإحماق والمستهلكون عامل حاسم لتحقيق النجاح، لكن دورهم المباشر في العملية الإنتاجية هزيل. والمستهلكون أكثر بروزا في بعض القطاعات، مثل الألعاب وراماج الكمبيوتر التفاعلية، عنهم في غيرها، مثل الأفلام، وهذا الاتجاه يشهد الانتشار لكن من غير الممكن إعادة تنظيم الصناعات الإبداعية، بوصفها هذا، على مستوى المستخدم.

صناعات إبداعية محددة من الخارج

هي هذه الأحوال، ليس هناك ما يعمر الناس في مستويات بنوية خاصة على تصنيف الوضع العام - صناعيا ودوليا - بطريقة منتظمة، وقابلة هي المنظمات ذات التركيبة الصناعية القادرة على القيام بالمهمة، وإذا كان لايد من



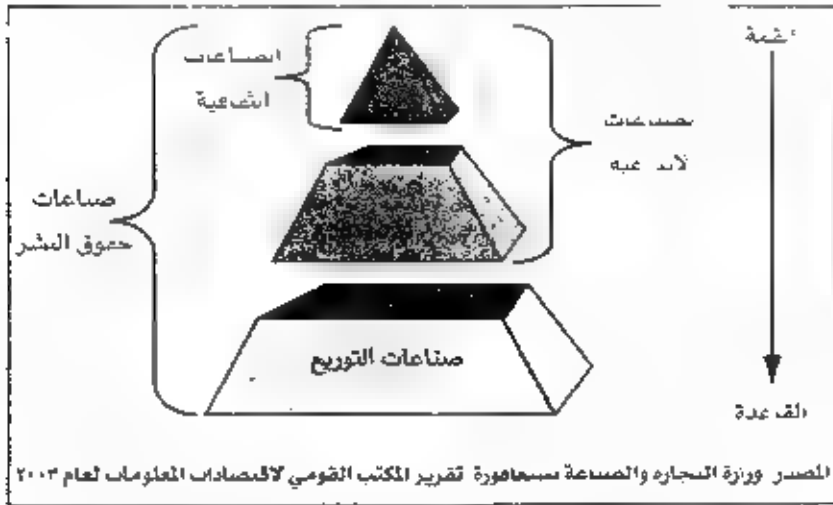
عرض الصناعات الإبداعية، وتحاها الاستراتيجية، وتطورها، فقد كان عليه أن يأتي من الخارج والسبب الأول لثل هذه الخطوة هو أن هناك من التمييزات ما يجعلنا نعلم للمراقب غير المتمكن اعتقاده بأن اضطراب التصنيف هو الملمح الوحيد لهذا الحال. لكن الاضطراب يبدو أكثر من حقيقته - إنه ناجم عن المنظور المختلف للاعبين متعددين وقد لحص تقرير للمكتب القومي للاقتصاد المعلومات أستراليا الاستخدامات المحتملة التي تساهمها السباقات التحليلية المحتملة (انظر الشكل ١)

الصناعات الإبداعية	صناعات حقوق إنش	صناعات المحتوى	لصناعات الثقافية	المحتوى الرقمي
تسمم إلى حد كبير بطبيعة مُدخلات العمل «أفراد مبدعون»	تحدد ما صيغة الملكية والمنتج الصناعي	تحدد ما بؤرة إنتاج الصناعة	تحدد ما في صوء وظيفة السياسة العامة والمويل	يتحدد غير الجمع بين التكنولوجيا ويؤثر إنتاج الصناعة
الإعلان انعمارة التصميم برمجة التفاعلية	هو تجاري فنون إبداعية فيلم وفيديو موسيقى	موسيقى مباحة التمجيد موسيقى مسجلة موسيقى بالتجربة إداعه وسيماء	المتاحف والقاعات فنون وحرف بصرية تعليم الصوت إداعه وسيماء	هو تحاري فيلم وفيديو تصوير فوتوغرافي ألعاب إلكترونية إعلام مسجل تسجيل صوت
سيماء وتلميرون موسيقى شعر	نشر إعلام مسجل معامله بيانات	برمجة خدمات إعلامية	موسيقى	تحرير المعلومات واسترجاعها
فنون أداء	برامج الكترونية	فنون أداء أدب مكتبات		

الشكل ١ ما الصناعات الإبداعية، اضطراب تصنيف أم تركيز على التحليل؟



وقد شجعت سبعاهورة محاولة مثيرة لدمج الصناعات الثقافية والإبداعية وحقوق نشر يربطها بالقيمة - حيث تجمع الصناعات الثقافية حول نقطة تلتصق بها تعدد صناعات حقوق نشر إلى صناعات التوزيع وتقف نصباً أمام الإبداعية في مكان ما بين الاثنين وكان يمكن أن تتسع قاعدة تهزم لو أصبحت إليها صناعات «الخدمات» وكذلك «التوزيع»، لكن ذلك كان سلباً من الصناعات الإبداعية إلى تلك القاعدة (انظر الشكل ٢).



الشكل ٢: سلسلة القيمة لصناعات المحتوى

كيف نقرأ هذا الكتاب؟

عند هذه النقطة، تصبح فكرة تقديم هذا الكتاب مفيدة ومن الممكن الإجابة عن الأسئلة التي تراوحت أولئك المتحمكين في رحاب الحركة - ما هي وأين توحد الصناعات الإبداعية؟ - مؤقتاً على الأقل - ويجمع الكتاب بين منظورات متنوعة، إذا وُضعت معاً، يبدأ تحديد الحقل المذهبي الذي يعمل في إطاره الأطراف الفاعلة التي سبق أن تحدثنا عنها. وهذا الحقل أبعد ما يكون عن الاستقرار، وشأن أي مجال جديد فإن حدوده، وشاغليه، واستخداماته موضع نقاش شامل



وتؤكد هذه المقدمة الطليعة التاريخية لمفكره الصناعات الإبداعية واعتمادها على غيرها من الصناعات لكن الأقسام والمطالعات التابعة غير منظمة رسمياً وتتمثل هذه الأقسام من المخطوبات «الإنشائية» أو الكونية للإبداع إلى بؤره اقتصادية أصيق - من لعالم والهوية، والممارسة الإبداعية مروراً بالمسدة والمنطقة إلى مستوى المشروع والاقتصاد الإبداعي

وبالنسبة إلى المصطلحات الفكرية، فإن هذه الاستراتيجية سمع مع ما كتبه ربا هيلسكي عن الدعوة إلى الدراسات الثقافية باعتبارها مجالاً للنقضي - «مريج من لاهتمامات ولتأكيد المتزامن واستنصر أحياء على كل من الحاضر والعالمي» - (Felki 1998 169) وهي توصي بمهيج بصفي، لا موضوعي يتجسد عبر «تعليم ذي معارف سياسية ومتعدد المصادر، يجمع بين الدراسات الأميركية المحددة والمناهج الأوسع والأكثر تأملية» ومهيج كهذا يناسب هذا الكتاب، الذي يطبقه سواء هي النقاش أو الجواب الإثباتية.

ويطلق الشيء نفسه على المجال الجغرافي فمن المهم التحرك بين الاختلاف العالمي («الكوني») والمحلي («الحاص»)، وليس الاختيار بين أحدهما فنحن نسمي إلى تبيان أن كثيراً من مناطق العالم، وليس المحور الأوروبي - الأمريكي وحده، شركاء في التعيريات التي تتبع أثرها، وليس مجرد صور لموضوع كوني، بل كموضوعات «خاصة» للدراسة لا يمكن اخترائها

وهناك جانب آخر يتمثل في تعددية مهج وأقسام الكتاب ككل وكذلك الإسهامات المرديّة وقد استخدمنا المواد بطريقة «بصفية» لا على أساس «وصفها» الأكاديمي، فاخترنا كتاباً جديدين هي مجالات مهمة تتصل بالموضوع بدلاً من تعاقب نسخ من مواقف متشابهة ولأن النقاش يتضمن جانباً يرى أن الصناعات الإبداعية تشوش بعض الحدود المستقرة، فلم نقصر مادتنا على الأبحاث والدراسات الأكاديمية وحدها، فهناك كتاب وسياسيون، ونشطاء، وممارسون للإبداع، ومعلقون، وصحافيون. ونحن لا نهدف إلى العودة إلى النزاع التقليدي بين «الابتقادي» و«الاحتمائي»، «اليسار» و«اليمين»، و«المجتمع» و«الجماعة».



وكل تلك حسانن ممثلة هنا لكن العرض منها ليس هزيمة حصم هالكنا بالاحرى يحاول محاطبة القراء من خلال سلسلة من التخصصات وسواء كان هذا النهج يشكل «مرحعية جديدة» أم لا إلا أن ما يتضمنه بهم هي التوفيق ذاته - ومصلحة - العاملين في مجالات إدارة الأعمال، والفنون الأدائية والدراسات الثقافية، والاقتصاد والجغرافيا وكنولوجيا المعلومات ودراسات الإعلام، وعلم الاجتماع، والدراسات الحضرية إلى جانب المراء غير الأكاديميين المهتمين بالأعمال والسياسة وكذلك الإبداع وإذا كان عالم الإبداع بصفه شهد «التقارب» وحتى «الاندماج» في مجالات الاقتصاد، والإبداع، والتعبير، والأساح وعلى الإطار التفسيرى أن يعكس ذلك التقارب

ومن الطبيعي أن يعرض مشروعا كهذا لصعابه، التي ليس أقلها النباين الكبير للثقافة التعليمية، وطرائقه، وفرصياته، وحكاياته، وأوهامه التي يعبر على أى قارئ التعرف عليها. ولتسهيل فهم المساهمات بعيدا عن التقسيم التعليمي، ندلنا قصارى جهدنا للتوصل إلى (وممارسة) كتابة يمكن استيعابها إلى جانب جودة التحليل، ويستبعد «المستودع» silo الذي يحوي كل التخصصية المعرفية والفكرية، والإبداعية ما عدا ذلك، لكن هذه المستودعات العقلية، التي خدمت المقررات الحديثة لفترة طويلة والتي يصعب تعريفها بأكثر مما يود المرء، لابد من احتراقها والارتباط بها كي نهم طبيعة ومدى التعبيرات التي أوصحنها. وقد تدعو الحاجة إلى العامة لتحقيق «التقارب» بين طرق مختلفة للنظر، والحديث، والتعلم

كذلك، تتواجد هذه المستودعات في المجال الصناعي والحقيقة أن الصناعات الإبداعية تبدو أحيانا كمجموعة من المستودعات لا يجمع بينها إلا القليل. وتعد الصعوبات التي صاحبت ظهور أمريكا أونلاين - تايم وأربر درسا مهما هي كيفية نمو الثقافات غير المتكافئة في مناطق تخصص مختلفة لكن لا يزال التصنيف الذي يصف الصناعات الإبداعية ببساطة ضمن مستودعاتها - حصونها القائمة: الإعلان، العمارة، سوق الصوت والآثار، الأعمال الحرفية، التصميم، الأزياء المصممة، الفيلم، برامج الترفيه التفاعلية، الموسيقى، فنون العرض،



النشر، البرمجة الالكترونية، التلفزيون والإذاعة، المميزات، الصحافة، لمحات ولقاءات الريضة ولسياحة (DCMS 2001)، يجهض أى محاولة لهم كيف تتغير الأشياء وما، الروابط القائمة بالعمل بينها وما يسبى الكتب مرة أخرى، استراتيجية للحرك بين « لحاص» (قطاعات هردنه مثل الأرباء أو الموسيقى) و«العالمى» (الصناعات الإبداعية ككل). لأن التصنيفات ينتقل بعضها إلى بعض، وإلى اقتصاد المعرفة الأكثر رحابة. ولن يحى الكثير من ساول كل صناعة إبداعية على حدة

والمطالعات والمطورات التى احترباها هبا ترصد أمراض المجال فى تطوره حتى الآن وهناك علامات مشجعة على أن مرحلة من التحليل النقدي تستعين بهذه المواد كأساس للنقاش قد بدأت بالعمل (انظر IJCS 2004) وفي وقت على هذا القدر من الحرج، فإن المراجعة النقدية ستمود بالمقابل على أنشطة العاملين فى المجال، كالأكاديميين أو صناع السياسة، أوالمقاولين الثقافيين، وعندها سظهر صياغة مهابيمية موحدة للصناعات الإبداعية.

وهي مجال الدراسات، الثقافية والإعلامية تشهد لاهتمام التحليلي للإنتاج، والمحتوى، والاستقبال فى الإعلام الإبداعى، التعبير على مر السنين ولا يحاول هذا الكتاب اختيار موضع بين الأولي أو السببي منها، أو القول بالتحول من اهتمام بحثي إلى آخر. إنه يهدف، بدلا من هذا، إلى إظهار كيف يتصل إبداع المحتوى بمصه بالإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك وأن كل منها يلعب دورا متميزا فى تقرير الحصيلة. هفكرة الصناعات الإبداعية تقر بأن الاقتصادى (الإنتاج) والمتلقى (المستهلك) مسائل حاسمة فى ههم الإبداع (المحتوى)، وأن كلا من هذه المحالات يلعب دورا سببيا بقدر أو باخر بالنسبة إلى غيره من المروع.

الأقسام

تتوزع القراءات على ستة أقسام قام بتحرير وتقديم كل منها عصوص فريق التحرير (كلهم زملاء بكلية الصناعات الإبداعية بجامعة كوينزلاند للتكنولوجيا، الأولى من نوعها فى أستراليا وربما فى العالم)



ويتناول كل قسم جانباً مهماً من الصناعات الإبداعية ويبدأ من مسائل المجتمع والدات الواسعة (لعلهم الهويات المعنويات) ثم ينتقل إلى المجالات التي تعد ساحة أساسية في سياسات الصناعات الإبداعية (المدن المشروعات الاقتصادية)

١ - العالم الإبداعي، تقديم إيلي ريبين مع قراءات من نوريس تسينغ وعراهم ميكل، حيرت لوفيك، استور عارسيا - كاتكليبي
وتتناول قراءات القسم الأول «للعالم الإبداعي» ظهور بيته إبداعية تتجاوز التعريفات الرسمية للصناعات الإبداعية والصناعات الإبداعية الموصحة في هذا القسم مجرد بداية لتسمينها وتظهرها وإن كانت تسحدث عن السياق، والمدرة الاستعمالية والحوالية للإبداع كمبدأ باطم، ويشمل هذا فصاءات جماعات الهواة، والجماعات المحلية، والبيدلة ورؤية هذه الفضاءات كمواقع للفرصة الإبداعية، يطرح السؤال بشأن الوضع الهامشي التي كانت عليه في الماضي ويتيح إمكانات جديدة لتجدها اجتماعياً واقتصادياً.

٢ - الهويات الإبداعية، تقديم جون هارتلي، ويصم قراءات من جون هوكتر، وشارلز ليدبيرتر، وريتشارد فلوردا، وتوبي ميلر وآخرين
إن الصناعات الإبداعية تركز على أفكار ومواهب وحررة وعمل شخصي - وتلك الإسهامات المردية حق مهم في سلسلة القيمة من البداية إلى النهاية ويتطلب هذا الاهتمام ليس فقط بقدرات الصان الإبداعية (انظر القسم التالي) وإنما بالمستهلك كذلك، وفهمه لا كمجموعة من تصرفات شركة ناحية بصورة أو بأخرى وحفر التسويق، وإنما كمواطن مستقل، قادر على التواصل، متفاعل، توفر هويته وشخصيته وخبراته وعمه الارضية التي تحتص الصناعات الإبداعية. وقد أصبحت الهوية نفسها محل اهتمام كبير من حاسب النشاط السياسي والثقافي وقطاع الأعمال خلال نصف القرن المنصرم وهي تتبدى هي التعبير الثقافي والترفيه التجاري بالقدر نفسه الذي تتبدى به في التعبيرات المدنية التقليدية. وتركز القراءات الواردة بهذا القسم على الكيفية التي تتقاطع بها الهوية والإبداع في الديموقراطيات التجارية، وهي تستكشف كيف ترتبط متعلقات الهوية - الأفكار، والمهارات، والخبرات، وأثر الاستهلاك - (أو لا ترتبط) بالمشروع التجاري في اقتصاد المعرفة.



٣ - الممارسات الإبداعية تقديم بر د هيرمان، ويصم قراءات مر امبرتو ايكو، حابيت هـ موراي، كن روسسون، لويحي مارموتي، حن روسكو

ويشكل قسم «الممارسات الإبداعية» شبكة عبر اشطه وأقسام متنوعة تقع في نطاق الصاعات الإبداعية وبعد مقدمة تحاول إعادة صياغة العلاقة المدواسة عدلسن الصور والصناعات، لثقافية والصناعات الإبداعية يتغل القسم إلى تحديد الأشكل الساشده والعمليات الإبداعية في الممارسة - من الأرياء إلى الفيلم، ومن البي بي سي إلى الذي في دي وقد حيرت قراءات القسم لأنها تقدم الأدلة والمقولات الداعمة للرمع بوجود سمات خمس تسم الممارسات الإبداعية لعصرنا ومع ترايد الاهتمام بهذه المساهمات، سبصح المؤخه للشكيك في ما هو أعد من التصنيفات والتعريفات التي اعتمدت يوما لتفسير ما بعله الصانون وغيرهم من العمال الإبداعيين في عملهم، وكيف يحصلون (أو لا يحصلون) قوت يومهم.

٤ - المدن الإبداعية، تقديم جينا تاي، ويشمل على قراءات لكل من شارلز لاندري، جوستين أوكنور، مايكل إ. بورتر، أكر عباس يركز هذا القسم على أربع مدن - لندن، سانت بطرسبورغ، شفهاي، هوبن كونغ وبمحور حول موضوعين للبحث، هناك، أولا، مكانة المدن في العالم؛ عالمية، أو إقليمية، أو ناشئة، وتتصل كل قراءة (ما عدا في حالة مايكل بورتر) بأحد هذه التصنيفات، وتعطي أيضا الإحساس بالحاب الترموي/التخطيطي الذي يحيط بالمدن. وهناك، ثانيا، التوتر العالمي/المحلي الذي يتشكل عند الانتقال من أمثلة عامة إلى حالات محددة، والذي ينعكس على صورة المدينة. كما يتناول القسم الحاجة إلى الموارد بين الادعاءات المتنافسة للسياسات الترموية الثقافية ومشكلات التأسيس. وتعمل المقالات على بحث الوعي بـ «استخدامات الإبداع» في دراسات المدن، والاستراتيجيات المحلية التي تختارها المدن، والاحتتمات والأفراد للعمل على العيش المشترك في مدنهم وتجديدها،

٥ - المشروعات الإبداعية، تقديم ستيوارت كسمهام، ويشمل قراءات لشارلز ليديتتر، كيت أوكلين هنري جنكيز، جي. سي. هرز.



ويتضمن هذا الفصل نقاش يهدف إلى تناول موضوع الصناعات الإبداعية من منظور السياسه وتنمية لصناعة ومن خلال منهج وصفي وصفياري يقسم مسطورات السياسه والتنمية الصناعية الى «ثقافة» و«خدمات» و«معرفة». ويمكن أحد تحديات التصدي لمفهوم الصناعات الإبداعية في التحول من رؤية الابداع محسدا بالأساس في النشاط الثقافي («ثقافته») إلى فهم قطاعات بصناعة لسائدة كقطاعات سائر أكثر فأكثر أو يحركها. هي حقيقة الأمر. المسجلات الإبداعية («خدمات») إلى ها. والأمر جيد. لكن هناك ميصصة تتمثل في ظهور اتجاه يرى في المشروعات الإبداعية - أو على الأقل بعض قطاعات التكنولوجيا المقدمة مثل الألعاب - وحدات مبتكرة تقوم على الأبحاث والتطوير ينبغي معاملتها معاملة العلوم الجديدة وتقنيات المعلومات («معرفة»).

٦ - الاقتصاد الإبداعي. تقديم تيري هلو. ويصم خبراء لتحريره يمكن. أنجيلا ماكروبي. ساليبي فتوريلي.

ويبدأ قسم «الاقتصاد الإبداعي» بنقاش حول كيف يمكن رؤية مفهوم الاقتصاد الإبداعي كعنصر يجمع بين خطابات الصناعات الإبداعية وتلك المحيطة باقتصاد المعرفة وهو يتناول تأثير انهيار dot com هي بداية الألفية الثانية، لكنه يلاحظ أن النظريات التي ترى أنها تشهد الآن «اقتصادا جديدا» تقوم على أسس هكرية، لا على النخبوت الأكثر «تحمسا» عن تأثير تقنيات المعلومات. التي انتشرت خلال الازدهار الذي شهدته أسهم التكنولوجيا وأحر التسعينيات من القرن الماضي. ويرتبط ظهور الاقتصاد الإبداعي بما يطلق عليه «تثيف culturalization الحياة الاقتصادية» وكذلك التحول نحو التطبيقات المشبكة networked وإعادة ترمين الإبداع كأحد مدخلات تكوين الثروة على مستوى الاقتصاد العالمي في الوقت نفسه. يتعرض القسم بالنقد للوجود الحذر دوما للمبدعين في سوق عمل تتزايد مرونته وينتهي القسم بنقاش حول علاقة الصناعات الإبداعية بالسياسات الثقافية وعولمة الأسواق الثقافية وهو يشير إلى قامي برور الاستثمارات العامة لتشجيع الأنشطة الإبداعية، لا من منظور تحديثي للحفاظ على الثقافات القومية. وإنما كحزء من الاقتصاد الإبداعي العالمي.

فراءة متحفظة

المراجعة الدورية للموضوعات والأسئلة، أمر قائم في أدبيات الصناعات الإبداعية وبقدرها وبحر لا يهدف إلى الإجابة عن كل هذه الأسئلة، وإنما إلى جذب الانتباه إليها كمجالات للبحث. ولأن الكثير منها يتقاطع عبر أقسام هذا الكتاب فإن الهدف من «دليل لقارئ» التالي هو مساعدتك على التحول خلال العديد من القضايا بالإشارة إلى الفصول التي تتناولها

ما دور الحكومة و سياسة في تشكيل الصناعات الإبداعية وكيف يبيى هذا النشاط المصاء الثقافي ويتداخل فيه؟

- هوكتر - نطاق الصناعات الإبداعية
- كانكليسي - السياسة الثقافية القومية تصبغ الأنشطة الإبداعية المحلية
- أوكور - صعوبات نقل السياسات إلى ساحات جغرافية محتملة
- لاندري - التحديات التي تواجه المدينة الإبداعية ودليلها
- ليدبيتر وأوكلي - «دعم المستثمرين الإبداعيين»
- كننهام - مدخل مقارن لأبعاد سياسات المشروع الإبداعي

ما العلاقة بين النشاطين غير الربحي والتجاري في الصناعات الإبداعية؟

- ريني - دور الهواة والنشطاء في تطور الصناعات الإبداعية
- جي سي هرز - المستهلكون كمنتجين جيوش المستخدمين تسهم في المنتجات التجارية
- ميكل - الناشط، والنشاط غير الربحي
- لوفيك - مركز الإعلام الجديد كاستراتيجية للنمو الاقتصادي في بلد نام

الصناعات الإبداعية لا تنوع بالتساوي على مستوى العالم، أو لا تراعي في توزيعها الجانب الديموغرافي. فكيف أثرت، تاريخياً، عوامل كالعرق والجيل في ظهور الصناعات الإبداعية؟ وما علاقة الصناعات الإبداعية بالتنوع الثقافي؟

- بورتر - توزيع النشاط الإبداعي في مجموعات أثبت هاعلية أكبر
- هارنلي - («هويات إبداعية») - تنوع الهوية يحتاج إلى تنمية الصناعات الإبداعية، ودور المستهلكين



- فلوريدا - تصوير - طباعة - لاند عيه كراهه ديموهر هي شاب
- ماكرومي - العاموس - لاند عيه - يحب أن يكونا شانا، لا سروحوس
- وقادريين على اعمر 'لحر' وهد يؤدي إلى ظهور مسائل جديدة تتصل
- بالعلاقات الصناعية وحرمان لبعض من هو ثد الاقتصاد الإبداعي
- كيكليس - معاهدات المحارة والعرفيه
- فنوريللي - امكابت التعلب على عده استكافؤ على مسنوز العالم

الصون ليست موضوع هذ الكتاب ولهذا لا يتناولها بطريقة شاملة -
يهمل الرقص والنشر على سسل المثال - لكن فبونا تقنييدة حية مثل
المسرح تظهر إلى حاسب الترفيه المعاصر مثل الألعاب أو الأخ الكبير
Big Brother

- هارنلي - («صناعات إبداعية») - تاريخ الانتقال من الصون الإبداعية
إلى الصناعات الإبداعية

- هيتمان - دراسة حالة عن فنون روبرت لودح الحية
- ايكو - العملية الإبداعية في إنتاج الأعمال الصبة
- أوكنور - ميراث سانت بطرسبورغ من الثقافة الرفيعة يتعارض مع
مبادرات الصناعات الإبداعية

- موراي - التلمزيون الرقمي
- مازاموتي - الأرياء
- روسكو - الأخ الكبير
- جنكينز - ألعاب الكمبيوتر

ما هو «الاقتصاد الجديد» وهل من المهم وجود نظرية عن العمولة
والكورموبوليتانية لمهم الصناعات الإبداعية؟

- ناي
- عباس
- بورتر
- فلو
- ليدييتر
- ريفكين
- فنوريللي



كيف تتلاءم الصناعات الإبداعية وسط الحسد بشأن الاقتصاد السياسي القبيح، على سبيل المثال، حول الاهتمام بالبنكية والسيطرة والهيمنة الثقافية؟

● ميلر وآخرون

● ماكروبي

ما أهمية التعليم والتدريب؟

● هارتلي - («صناعات إبداعية»)

● رونتسور

● لسيع

ويرمي أسلوب بناء الكتاب نفسه إلى بوصيخ كيف يمكن فهم الصناعات الإبداعية كرابطة متعددة المقررات، تجمع أصوات متعددة للنظر في مسألة كيف يمكن تنظيم المهنة الإبداعية والجمع بينها وبين القياس الصناعي، واستخدامهما في التنمية الاجتماعية والاقتصادية إنه أشبه بـ «سردية للتقدم»، ولا شك هي أنه ستكون هناك دائما أسباب للتشكك في هذا، لكن يبدو، في الوقت نفسه، أن هناك أهمية للتفكير في كيفية إمكان استخدام التطورات الجديدة في مجال الأعمال، والحكومة، والتكنولوجيا لـ «تحرير» المزيد من الناس والمناطق والأنشطة بأكثر مما فعل الاقتصاد الصناعي واقتصاد الخدمات.

وإذا بدا لك الكتاب ككل مصرطا هي تساؤله، على الرغم من تنوع الآراء والمواقف في المساهمات التي تزيد على الثلاثين، فربما كان هذا عائدا إلى أن «العرض منه هو استكشاف قدرة هذا النظام الجديد، وليس مجرد عرض المآلق. وحتى لو كانت هناك مشكلات خطيرة، فإن ما يطلق عليه لميديتر «التفاؤل المقاتل» مطلوب، لأن الابتكار الإبداعي يشيع الأمل أكثر من الطوباويات الشمولية، اليمينية واليسارية، التي شهدتها القرن العشرون (Leadbeater 2002: 328-53) والابتكار يقوم على التنوع والاستماع، والاستقلال الاجتماعي والعالمي، والتقدم التراكمي (لا الثوري)، والتجريب (بما هي هذا المشمل، والتجريب، وهقدان الاتزان). لكن هذه لمكونات للأمل تستوجب الشك «الابتكار المتواصل يجعل العالم أمرا غير مؤكد، غير مستقر،

وعبر فادل أنتسو ونس إمام لا لأم في ن المجمع لم يكتس بعد وأنه
ما زال يتطور ويصنع وهذا يعني بعض الشيء أن نتحمل «تشكك فيما
قد يكون هي» المسودع (Leadbeater 2012: 248-9) من هنا، فإن فجوى
هذا الكتاب هو تحرير سياسات الأمل، عند المديينر. وهذا هو الإحساس
بمكرة الصناعات الإبداعية في هذه المرحلة من تطورها - ابتداء بالحاجة إلى
التصحيح في صناعات قائمة



المراجع

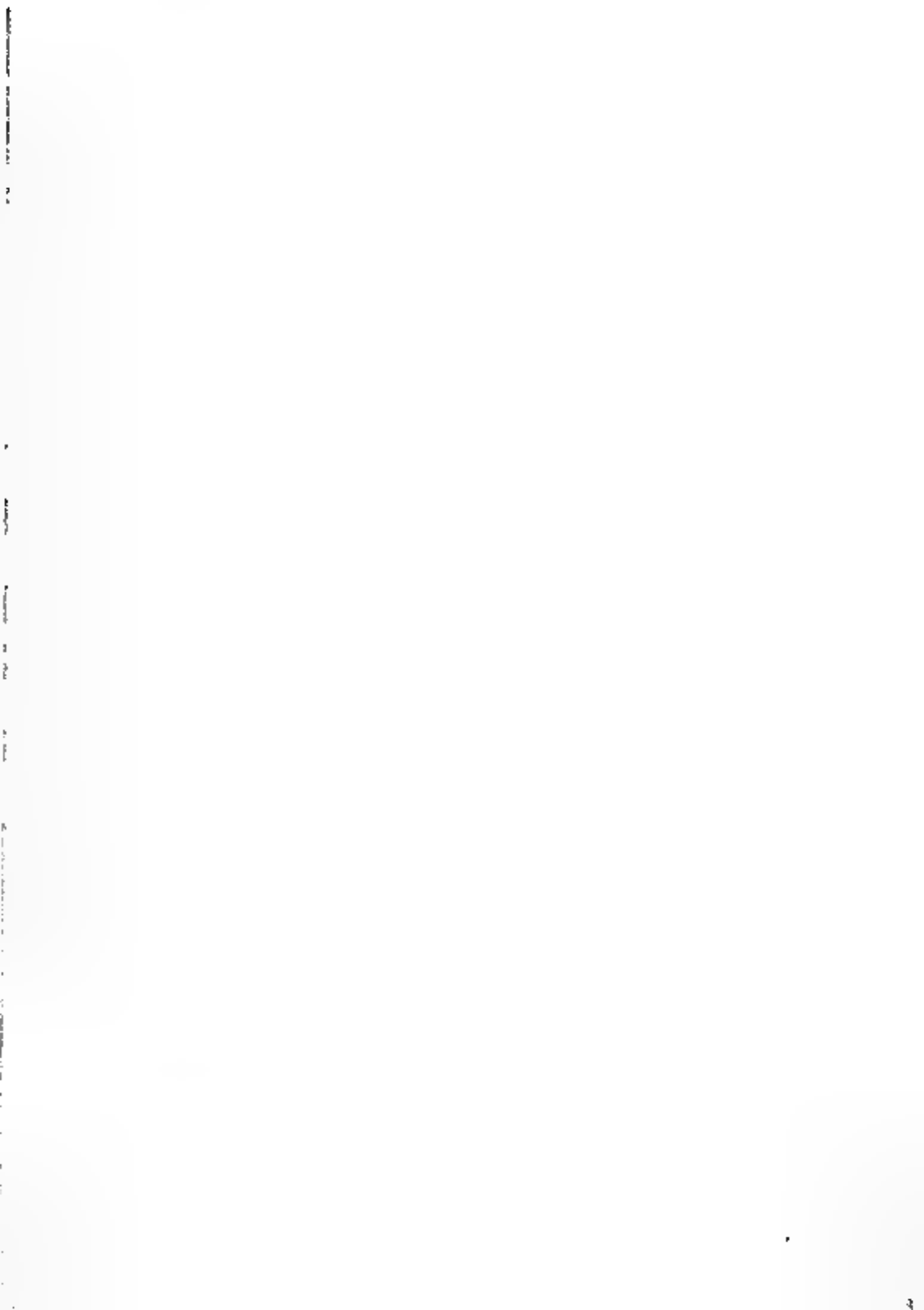
- Adams, T. and M. Horkheimer (1997) *Disenfranchisement*. Verso, London.
- Barrell, J. (1986) *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: "The Body of the Public"*. Yale University Press, New Haven.
- Carey, J. (1992) *The Intellectuals and the Masses*. Faber & Faber, London.
- Castells, M. (2000) *The Information Age: Economy, Society and Culture*. 3 vols (millennium edn). Blackwell, Oxford and Malden, Mass.
- Caves, R. (1998) *Creativity and Industries: Contradictions between Art and Commerce*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Chandler, N. (2004) The 'Producer' vs 'Consumer' and the Dispersed "Citizen." *International Journal of Cultural Studies* 7(1).
- DCMS (2001) *Creative Industries: Mapping Document 2001*. Department of Culture, Media and Sport, HMSO, London. <<http://www.culture.gov.uk/creative/mapping.html>>
- Felski, R. (1998) Images of the Intellectual: From Philosophy to Cultural Studies. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 12(2), 157-71.
- Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class*. Basic Books, New York.
- Hartley, J. (1996) *Popular Reality: Journalism, Modernity, Popular Culture*. Arnold, London.
- Hartley, J. (1999) *Uses of Television*. Routledge, London and New York.
- Hartley, J. (2003) *A Short History of Cultural Studies*. Sage Publications, London.
- Howkins, J. (2001) *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. Penguin, London.
- IJCS (2004) *The New Economy: Creativity and Consumption*. Special issue of the *International Journal of Cultural Studies* 7(1). Sage Publications, London.
- Kagan, R. (2003) *Paradise and Power: America and Europe in the New World Order*. Atlantic Books, London; Knopf, New York.
- Leadbeater, C. (1999) *Living on Thin Air: The New Economy*. Viking, London.
- Leadbeater, C. (2002) *Up the Down Escalator: Why the Global Optimists Are Wrong*. Viking, London.
- Leadbeater, C. (2003) Seeing the Light. *RSA Journal* 5505 (February), 28-33.
- Miller, T. (2004) A View From A Forum: The New Economy, Creativity, and Consumption. Two or Three Things I Don't Believe In. *International Journal of Cultural Studies* 7(1).
- NOIE (2003) *Creative Industries Cluster Study*. National Office for the Information Economy, Department of Communications, IT and the Arts, Canberra, <http://www.govonline.gov.au/publications/NOIE/DCITA/cluster_study_report_28may.pdf>
- Oakley, K. (2004) Not So Cool Britannia: The Role of the Creative Industries in Economic Development. *International Journal of Cultural Studies* 7(1).



- Pratt, A. C. (2002). The Creative Economy: A Case for Spatialised "Production of Culture". *Design and Communications in the Creative Studies*, 7, 1.
- Siwek, S. (2002). *Copyright, culture and the Creative Economy: The 2002 Report*. International Intellectual Property Alliance. Washington, D.C. <http://www.ipa.com/copyright/copyright-report-2002.pdf>.
- Unesco. W. (2001). *Creative Industries: Contradictive Networks and the Challenge to Administrative Conception of Creativity*. *Journal of Cultural Studies*, 14.
- Wang, J. (2004). The Creative Economy: A New Discourse. How Far Can "Creative Industries" Travel? *International Journal of Cultural Studies*, 7, 1.
- Williams, R. (2003, rev. edn). *Television, Technology, and Cultural Form*. Routledge Classics, London.



الجزء الأول
العالم الإبداعي



مدخل

العالم الإبداعي

إيلي ريني

لقد أقامت مئات السنين من
التكنولوجيا الأمريكية، من دون
قصد، أرضية قوية وواسعة
لإمكانية غير محدودة. لكن عقولا
هي الحادية عشرة من عمرها هي
التي أمكنها رؤية هذه الإمكانية.

(Craig Stecyk 1975)

لا يبدو العالم الإبداعي مختلفا كثيرا عما
سبقه لكن كما هي الحال بالنسبة إلى ممارسي
الـ «سكيت بورد»، الذين يلتقطون معمار المدينة
ويرون في أشكاله إمكانات للسرعة والطراز، فإن
الإبداع يوشك أن يعيد توحيه وتحسين ما هو
قائم بالفعل. وحتى الآن، حيث يراجع أولئك
الذين ابتدعوا تفسير الصناعات الإبداعية،
حدودها ومدى تغفلها، فإن العالم الإبداعي
يصنع في الفكرة ما يريد.

«يمكننا أن نجد الآن الأفكار
الجديدة عن التقدم
والسمية في مصائد لم
نكن نتلام يوما معها»

إيلي ريني



وتلخص المقدمة بعامة كيف ظهرت لصناعات لائدية من خلال قوى العولة بما في ذلك التغيرات التي طرأت على أنماط الاقتصاد القومي والدولية وعلى محل الثقافة والاتصال وتقتصر «الصناعات لائدية» مبادئ تصميمية جديدة تتماشى مع عالم معقد تظمه حيث يكمن «المرصة» هي فصاءات غير مألوفة المعرفة والأفكر وبعلاجات هي محتفلات المحلية والعالمية على حد سواء وبظهر السياسات لتسعى إلى توسيع وحشد الإبداع إدراكا حديد بكيف يمكن للاختيار و لردع والتحكم أن يثبط أو يدعم ومن هنا، فإنها تتصل بالظروف والخصائص الإبداعية حيث يمكن أن تتحقق المشاركة الإبداعية، بقدر ما تتصل بالمتاحات نفسها وهي اعراض كذلك بأن الإبداع ليس للقلة اموهوبة وحدها، وإنما هي آلة السقطها واهدى بها أناس ومجموعات في إطار مجموعة من السياقات لذا، على الرغم من أن «الصناعات الإبداعية» تتعامل مع تشعبات الاقتصاد العالمي الواسعة والسائدة، فهي أيضا فكرة تنطلق من قاعدة.

وكريج ستسيك الذي يفتح المصل الأول بكلماته، فإن وكاتب ومصور صحافي، استمل ونه بال «سكيت بورد» هي إعادة بحديد ثقافة الشباب والنحر المقتطف من سلسلة من المقالات جمعها تحت مجموعة من الأسماء المستعارة هو عن مجموعة من أطلال الشوارع تدعى صبيان زد Z-boys، وفي الصباح، يقوم صبيان (ويبات) رد بجولاتهم بين أطلال حديقة ترفيه حربة بحديقة المحيط الباسيفيكي، هيبس باي - (حي المقراء الساحلي)، كما يطلقون على دوغتون. فعندما كان المحيط يهدأ، كانوا يجدون موحات صلبة يركبونها، حمر في الأسفلت حول المدارس ثم حمامات سباحة بالمناطق الثرية (حدد المكان، وتحصص، وتزلج، وانصرف قبل أن يمسكوا بك). وعندما كونوا فريقهم هي سيميبيات القرى الماضي، كانت ألواح التزلج مثل الهولا هوب. وقد أصبحت رسوم الشوارع والحدان التي تميز أحياءهم وبرين ألواحهم رموزا لصناعة كبيرة للتزلج بالألواح. ويمكنكم الاطلاع على المزيد من صبيان زد في فيلم وثائقي يحكي قصتهم، من نشأتهم كمترلجين على الأمواج والألواح «ينتمون إلى أحياء عدوانية ويتصرفون كالمشردين» إلى شهرتهم كوجوه بارزة في عالم الرياضة والموضة (Dogtawk and Z-Boys 2002) هم لم يكتفوا باستخدام العمل اليدوي لبنية الحكومة/الشركات المساهمة بالآلاف الطرق



التي لم يكن مصممها الأصلي يعلم بها (Craig في Dogtown and Z Boy 2002) بل حولوه إلى صناعة إبداعية. وقد لقيم السحلي الذي قصد حائرين من مهرجان Sundance للأفلام، أخرجه وشرك في كتابته Stacy Peralta أحد أعضاء صبة رر الاصليين وبالطبع شارب في كتابه وأشرف على نتاحه كريج ستسيل

المصدر المفتوح

الابتكار من أسهل فكرة جديدة. وقد كتب ليدبيتر هي أحد تأملاته بقول المصدر المصوح شكل حديد من الابتكار الذي يصوده أفراد، ويتنظم هي شبكات، والذي يمكن أن يكون له تطبيقات واسعة في المجالات الأخرى، وتتأثر هي أرحائه المعرفة والإبداع على نطاق واسع على سبيل المثال، يحشد متحف التاريخ الطبيعي، التابع لجامعة لانكستر، جيشاً صغيراً من علماء الطبيعة المواطنين لمساعدته في مراقبة السوع البيولوجي بين اللاهقاريات، والطحالب، والسرخسيات، والأشنة lichen ويصم المتحف ٢٥٠ عالماً. ويهدف إلى زيادة طاقته بالعمل مع قوة عمل ميداني من عدة مئات (Leadbeater 2003 ب. ٢٥)

هجأة، يصبح الهواة. حتى محبو الطحالب. مهمين «في المستقبل، سيجد الناس أنفسهم مضطرين إلى العمل معهم، والتعلم منهم ومباستهم أحياناً» (Leadbeater 2003 ب. ٢٥) ويأتي هذا الإبداع من فصاءات غير تحارية، حيث ينهمك الناس في أنشطة تستهدف الإشباع الشخصي أو التواصل الاجتماعي. وتعترف «الصاعات الإبداعية» بأن هناك «عالماً» من الأفكار يولد فيه ممتنو الإبداع. ويمتلهم ليدبيتر هذا التنظيم الإبداعي من ظاهرة المصدر المفتوح، وهو تصميم مكن من مشاركة أكبر عدد من الناس في الإنترنت، وما يترتب على هذا من نمو سريع. وهي عند البعض أداة تكنولوجية، وعند البعض الأخر هواية، وعند كثيرين حركة. وهي عند المكرين المعنيين بمستقبل الابتكار، مثل ليدبيتر، مخطط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي.



العموم على الكابل: لورانس ليسج

هي القراءة الأولى لهذا القسم يوضح موريس ليسج كيف صُنيت شبكة الإنترنت بحيث ينشئ التحكم في الشبكة بيد المستخدمين النهائيين لا بيد مركز حتى تتسع قاعدة المشاركة في اختراع البنى وحبسها وهو يمر صراحة بنهج للاختراع لا يسخره لخدمة قطاع الأعمال الكبيرة أو قلة موهوبة وإنما لخدمة مصالح الوقت لمجتمعات في كل مكان واسلوب البناء الذي يصفه ليسج من طرف إلى طرف (end-to-end)، يمكن التوصل إليه عبر «تحويل الحرم». نظام البروتوكولات يحول حرم البيانات بنسجمل بدايتها وإرسالها إلى جهتها عبر أكثر الممرات ملائمة في تلك اللحظة (انظر أيضاً Froomkin 1997) ولا حاجة إلى آلة مركزية حيث التحكم بيد «أطراف» الشبكة (مع المستخدم الآخر عبر البروتوكولات التي ترسلها). وبالنتيجة، لن يتطلب الأمر الحصول على تصريح لمشاركة في الإنترنت (Leimer et al. 2000).

ويمضي «المصدر المتفتح» أن الشفرة تستخدم لبناء برنامج كمبيوتر مرئي لكل المستخدمين، وليس لواصفيه فقط. وخلال المراحل الأولى من تطور «الإنترنت»، كانت شفرة المصدر تستخدم في وضع أسلوب بناء الإنترنت، وتحقيق المقابل لفتح طبقة التطبيقات. وإذا كانت الشفرة مرئية للجميع، فيمكن لأي كان أن يقيم طبقات جديدة من البروتوكولات ويضع من ثم تطبيقات جديدة أو ينتج نسخاً جديدة من التطبيقات القائمة ومن ناحية أخرى إذا كانت الشفرة محمية (كما هي الحال في كثير من برامج الكمبيوتر)، فلن يكون بمقدور المستخدمين نسخ، أو تعديل أو تحويل التطبيق. ويرى ليسج أن قدراً من «الفتح» ضروري لنمو التكنولوجيا وتطورها. وكان مبدأ من طرف إلى طرف والمصدر المتفتح يعيان أن شبكة الإنترنت من الممكن أن تتطور في الاتجاه الذي يريده المستخدمون. وكما يضيفها داهيد ريد هي استشهاد ليسج، كان التصميم معيباً بتضييق نطاق الاختصاص قدر الممكن، وليس إقامة مسابقة في الطهي بين الهواة. فقد كانت الإنترنت بحاجة إلى أن تظل «خارج السيطرة» حتى يتمكن أكبر عدد من الناس من المشاركة في نموها. وهذا، بالنسبة إلى ليسج، هو مفتاح الابتكار.

وعلى الرغم من هذه الفكرة البسيطة، عانى المشاركون الأوائل في الإنترنت في سبيل إقناع صناع الاتصالات الهاتمية بالاهتمام بالأمر ولم يع الحبراء أن نموذج الأعمال القديم القائم على شبكة مركزية تحت السيطرة وديره مجموعة مركزية من المهنيين على قدر عال من التدريب لم يكن بالضرورة أفضل سبيل لتنمو التكنولوجي قطاعا الأعمال والحكومة كما لا يزالان مهمين لظهور الإنترنت، كما يوضح لسبع باسماسة في الكتاب لكن قوله يمثل نص تحولاً مهماً في دور الإبداع الذي نتحقق خارج هذه السى وبالسياسة إلى الصناعات الإبداعية، أصبحت الأنشطة التي كانت تعتبر يوماً «خارج نطاق الرادار»، بتعبيرات الثروة الاقتصادية للمدن والأمة مهمة وربما كان نظام تشغيل لينوكس Linux هو أفضل مثال معروف لمصدر المفتوح وقبل لينوكس، كان هناك يونيكس Unix، الذي توصل إليه علماء شركة الاتصالات الأمريكية AT&T. ولا نم يكن من الممكن بيع يونيكس بسبب قانون يحظر مشاركة AT&T في صناعة الكمبيوتر، فقد أقع مخترعوه الشركة بالتراجع عنه، والاحصاط بتصميمه المفتوح المصدر لكن بعد تعديل القانون في ١٩٨٤ ورع الحظر، قررت الشركة امتلاك يونيكس، لتحرم الآخرين من إمكان توزيعه وتطويره. وهي ذلك الوقت، «كان حيل حد سخر عمله المهني لتعلم نظام يونيكس وتطويره» (Lessig 2001: 53). وقد شعروا بالحياة، وهو أمر يمكن فهمه. وقد قرر مبرمج الكمبيوتر والمدافع عن البرمجيات المجانية، ريتشارد ستالمان، تطوير نسخة مجانية من يونيكس، جرى ربطها فيما بعد بمشروع منافس أنجره طالب علوم الكمبيوتر السليدي لينوس تورفالدس، ليصبح GNU Linux (ويعرف باسم Linux). ولينوكس الآن هو أسرع نظام تشغيل متنام في العالم، ويشكل حصيلة جهود ما يريد على ١٠٠ ألف من المتحمسين من المتطوعين المستقلين. وبسبب شعاعيته كشجرة مصدر مفتوح، يعتبر كثيرون لينوكس أكثر قوة بما لا يقاس من نظام الوافد Windows وهذا مثال لـ «الجيش الصغير من المواطنين» الذي يسهم في نمو التكنولوجيا، وكما يشير جي سي هرز (الجزء الخامس)، هي معرض حديثه عن صناعة الألعاب، يجب منح التصديق credence «للذكاء الجماعي للشبكة». حقيقة أن مشاركة مليون شخص أفضل من ٢٠، وأن قيمة العمل تتمثل في هذا المرق.



عموم مفتوح

إذا كان الإبداع يبدأ على هذا النحو هأنس ينتهي إن؟ إن المقولة الأساسية لما صار يعرف بمصططرة «العموم» هي أنه د كان من الممكن تشجيع الإبداع، ببتاحة قصاءات يمكن للناس عبرها استخدام التكنولوجيا بالمجان، فمن الممكن أبطا حظر التكنولوجيا نفسها والشعرة يمكن أن تحصى أسلوب بناء التكنولوجيا وتعود من ثم قدرة الناس على تكييفهم وبناء تقنيات جديدة. والأممر بالنسبة إلى لوفينك يتمثل هي «الظهور لمصاحف للصورة الجرافيكية لشعب مدينة شبكة العنكبوت الدولية والصفحات الرئيسية المهجورة، وصورة الألعاب الإلكترونية الصحرة، والروابط المتكسرة، ونظم التشغيل المعطلة، والتجمعات المحكومة، والقوائم المتدهقة من الرسائل الإلكترونية التجارية ومجموعات الأخبار والحرية موحودة لكن لا أحد يهتم، ولن يكون أحدا قادرا على الحصول على معلومات مخالفة، بأي قدر، عبر بوابات ومحركات بحث مهدمة» (Lovink 239 2002) والخوف الكامل هي رؤية لوفينك السوداوية مرده أن التفاعلية التي كانت تتمتع بها شبكة الإنترنت هي أول عهدا سوف تتراجع بصورة مؤثرة مع سيطرة بي أعمال قديمة. ما يمكن أن يطلق عليه بالكاد «الاقتصاد الجديد».

وأحد الأمثلة في هذا الصدد هو إدعان لورانس لسبيع ومارك لاملبي (١٩٩٨) لتحقيق لجنة الاتصالات الفيدرالية FCC في اندماج AT&T/MediaOne فقد كانا معيين بتجميع مروي خدمة الإنترنت (ISPs) في بنية اتصال تحتية ذات تردد واسع (لاحظ غير المسموح به).

إن من شأن هذا التجميع عياب المنافسة المفعالة بين مروضات خدمة إنترنت تقدم خدماتها عبر كابل عريض التردد وسبحد مروي أو اثناس. @Home و RoadRunner، عليهما الارتباط بالشركة نفسها. مدى الخدمات المتاحة لمستخدمي الكابل عريض التردد، وستتحكم هذه المزودات في نوع استخدام العملاء لوصولهم العريضة التردد فهي التي ستقرر، على سبيل المثال، ما إذا كان مسموحا بالفيديو المتدهق الكامل الطول (غير قائم حائيا)؛ أو ما إذا



كان على المستخدم من إعادة إرسال خدمات فيديو طويلة المدة (full length streaming video) (غير هائل لأن) أو ما إذا كان بإمكان مستخدمي الترددات لواجهة أن يرودوا الإنترنت مستوى (وهو غير هائل الآن) همزودات خدمة الإنترنت سيكون بمقدورها لتتميز بعد حصار خدمات الإنترنت لمستخدميها. وسيكون على المستخدمين الراغبين في صلة عريضة، التردد الفصول باختيارها ومسح سلطة التمييز هذه للعائلة المعلن لاسلاك الشبكة التي تتعارض بالأساس مع فكرة من الطرف إلى الطرف End-to-End (فقرة ٥٢، ص ١١)

ومن الممكن التوصل إلى حل وسط بشأن مبدأ من الطرف إلى الطرف، بتحديد الطريقة التي تستخدم بها التكنولوجيا عبر مزودات خدمة الإنترنت وهذا يستدعي إعادة النظر في مفاهيم أساسية مثل الملكية وحقوق الملكية هي النظام الاقتصادي الجديد. فامتلاك فكرة «حقوق النشر» يمكن أن يصيف قيمة، ويشجع على نشر فكرة، ويقدم نوعيا وحافزا للمؤلف، لكن هذا يمكن أن يعوق أيضا استخدام الآخرين للفكرة (انظر أيضا مناقشة ميكل لنراحيص المصدر المفتوح هي هذا القسم) وتحتاج فكرة «الصاعات الإبداعية» إلى التمكين في كيف يمكن للملكية الفكرية توفير القيمة والمكافأة، لكنها تحتاج أيضا إلى منح دقيق للتعامل مع السياج المدمج الذي يمكن أن يعوق ظهور أفكار إبداعية جديدة

وهي حال التوصل إليه، فإن هذا التصرف المتوازن الضروري يسها إلى أن الاقتصاد الجديد لا يحقق المساواة الطبيعية. وهذا على الرغم من أن استخدام الحرف الإبداعية، والميول الفردية، والحكم الصائب يجب أن يفيد كل شخص، حتى لو كان من الممكن استخدام الوصمات والبرمجيات مرة تلو المرة من دون أن تفنى (انظر مقال ليدبيتر في الجزء الثاني) وقد كتب كاستلر (١٩٩٦) عن المكان الأفضل لتقاطعات الشبكة، وأين يبدو النجاح وقد أسمر عن لا شيء، لكنه يحدثنا أيضا عن أماكن تقاطعات معقدة وصارة. وكما نعلم فإنه كلما كانت المعرفة جزءا

مهما من الاقتصاد اتسعت لمحوه من 'عبي' والمشير Leadbeater (2003). وهي بيئة كهده من النجاح الاقتصادي يحمو في توفير تعليم وبيئة تزدهر فيها الأفكار لحيدة ويدعو لأمر الى التساؤل عما يمكن عمله أيضا للوصول الى عالم ابداعي

وبالنسبة الى لسبع من الحكومة دورها في ضمان توفير بعض المصاءات التي تمنح التواصل لأي فرد حصه من سعة كابل لتردد المريض الأمريكي على سبيل المثال وقد كتب ديفد بولبير يقول يطلب أي نوع من السعي لأبدعي أي لتقدم. «قصاء أبيض» مفتوحا، يتيح التحريب وهامة سية جديدة يجب أن تكون هناك حرية تجريب أشياء جديدة وقصاء ب عمل لا تحصص لسبق محدد، للتحليل، والتوصل إلى فكر جديدة وتطبيقها. وعندما نعلن هذه المصاءات وتُحكم سيطرتها عليها أنظمة تجارية تمرص معايير كمية ويحدد أهدافها ربع سنوية للريج، يتحول الإبداع إلى ممرات بيروقراطية صيقة فلا مجال للأفكار الخيالية، والاكتشافات التي تحدث بالمصادفة، والمصادفات العرضية، والمقولات الحثيية التي تتحول فجأة إلى اكتشافات معرفية حقيقية جديدة، إلا إذا توافر لها المصاء اللارم للتمو. فالحدث عن العموم، من ثم، هو حدث عن مريد من «المصاء الأبيض» (Bolher 2001: 5)

وبالنسبة إلى تومبيك فالموضوع يتصل بالتماهس الاقتصادي والشركاء المتنوعين. «إذا كنا لا نزال على اعتمادنا السذج بأن ثقافتنا إلكترونية مفتوحة ومتنوعة يمكن أن تؤثر بقدر ما في مسار التكنولوجيا»، فإن أفضل طريقة هي أن «نبدأ المشروعات ونلوث المصاهيم التي نستخدم تحت مظلة تسيير الاقتصاد الجديد» (Meikle 2002: 177). هذالصناعات الإبداعية» نُحل أفكارا جديدة على المسائل القديمة الخاصة بعدم المساواة، وبالأساس تلك التي تركز على ما يمكن عمله لإناتحة المرض أصام المشاركة الإبداعية وحتى لو كان النجاح الإبداعي ترفا لقله من المهوبين أو لأقلية إد رية (انظر Howkins، بالجزء الثاني)، فبالإمكان مشاهدة بروغ بيئة إبداعية و«المصاء الأبيض» الذي يمكن أن تزدهر فيه ليس مسألة تقنية وحسب، وإنما موارد وثقافة كذلك

البلاد التي تكون نفسها (وّة نقول «النامية»)

في افتتاح مركز الإعلام الجديد، في سراي، بلهي، جيرت لوفينك

يتحدث مقال جيرت لوفينك عن قضاء ابد عي هي دلهي
بأنه قد حدث بدم أدوات لإعلام لدعم لحيود لاداعية
للصاين والنشطاء، والمفكرين ويستمد متحو الإعلام هي
سراي محتوهم من المدينة نفسها إنها بالنسبة اليهم أكثر
من مجرد نقطة تقاطع هي اقتصاد عالمي انها صورة لاداع
يرتبط ارتباطا حميما بمصاء وثقافة حيث تروى وتسمع
حكايات دلهي، وحيث تحري مواجعة أي شكل متوقع من
النميشل الثقافي وهو يبين كيف يتضمن التطور الإبداعي ما
هو أكثر من الخيارات السياسية للاستدامة أو توفير
الموارد، أو بشر المعلومات. فالإنتاج الإبداعي يسمح للناس
بالمشاركة في تقرير حظائهم - التعبير عن أنفسهم بوضوح
محليا وعالميا. وكمركر للإبداع، تشبك سراي مهمة هي
النفاش المفكري والسياسي الذي تجد نفسها متورطة فيه،
بما هي هذا دور التقنيات الجديدة، وأزمة التنمية وخطاب
المجوة الرقمية

وتبنى حوار تنمية الصناعات الإبداعية المشاركة الإبداعية كوسيلة إلى
تجاوز الدرة وهذا يشجع على نظرة مفتوحة النهاية للثقافة، واقتصاد
المرص من خلال التعبير عن النفس والإنتاج الإبداعي. كذلك يعد النقد وروح
الاحتراع من بواتج العقلية لتطور كهذا - حيث يتمتع أساس وجماعات مثل
سراي بالوسائل اللازمة للتعبير الجلي عن أنفسهم وأفكارهم وتميزها.
وبينما كانت سياسات التنمية تركز في الماضي على تخفيف الحاجة - بما فيها
نقص وضعف حيلة المتلقي - تدحض جماعات مثل سراي مهمة (وترقص)
مضامين العجز. ويسندشهد لوفينك بجاييش باعشي، عضو سراي وأيضا
جماعة Raqs Media.

وعدة ما تتضمن استيعاب فكرة صحابا الثقافة وأما
لا أومن بهذه التعبيرات فالناس يمشون وبكافحون،
ويحددون ويحتدعون وللقراء أيضا ثقافة أسي شعر
بقدر من الصباغ في هذه المنظمة، لعلمي أن سراي مموك
إلى حد كبير، من خلال برامج دعم التنمية ون استخدم
أبدا تعبيرا مثل «التقسيم الرقمي». فعدنا في الهند
تقيم طباعي print، وتقسيم تعيمي وتقسيم في السكك
الحديدية، وفي الطائرات، وفي الهند، لا يعتبر الاقتصاد
الجديد تقسيما بصورة فاطمة إنه توسيع سريع للثقافة
الرحمية. والتقسيم الرقمي مصطلح «وعي اجتماعي» بأحم
عن الشعور بالذنب. ويجب أن نشرح الإعلام بتعبيرات
مختلفة، وليس فقط من منظور القادرين والمعوين
(Jabeesh Bagchi في 210 2002 Lovink)

ويتعارض التأكيد على الثقافة والأفكار المحلية عند جماعات مثل
سراي، غير استخدام تقنيات الاتصالات، مع الطريقة التي فهم به أسي
وأفريقيا وأمريكا اللاتينية في السياق العالمي فليست المسألة ترويد
الفقراء بالتكنولوجيا (على الرغم من تصريح سراي وعيها من
الجماعات بأنها تعتمد في بقائها على صديق التنمية) إنه يتعلق
بالتعبير الإبداعي عن أماكن وجماعات. شيء لا صلة له بـ «قادرين
ومعوزين»، كما يرى باغشي. فإذا كان الاقتصاد الجديد يتعلق بالأفكار،
والمعرفة، والإبداع، فمستظهر أشكال جديدة من التنمية يمكن تأسيسها
على معارف قائمة لا على الحاجة وقد كتب ارتورو اسكوبار، مكر ما
بعد التنمية يقول:

إننا بحاجة إلى التفكير في كيف يمكن ربط إطار
اتصالات ما بعد تنموي بفكرة المكان كمشروع، أي
بإمكان الارتقاء بالمعرفة المحلية إلى مجموعات متألقة
مختلفة من المعرفة والقوة، عبر توفير الشبكات.
(Escobar 2002: 171)

وسراي، بدلهي، هي أحد هذه الأماكن.

ويمكن مساعدة هذه المبادرات الناشئة على المستوى القومي من خلال إصدارات السياسيه مماهح نصاعات الإيد عية سعي للتوص إلى حول سياسيه تسمح لجماعات بالتاكيد على تفردف الثقافي ويشمل هد كلام من مشروعات الصعيرة الموصة من الجماعات، والحطط المحرة على اسنوى القومي على حد سوا (نظر أيضا مقدمة Stuart Cunningham للقسم الرابع من هذا الحرة)

سياسات التعددية الثقافية والاندماج عبر السوق: نستور غارسيا كانكليني

يرى نستور غارسيا كانكليني المشل في تحقيق اندماج سياسي وثقافي أكبر في أمريكا هشا للسياسة. وهو يرى أن السياسة ثقافية في بلدان أمريكا اللاتينية، على وجه الخصوص لا تزال مقتصرة على الآثار، والتراث، ونصون الحميلة المسموح بها رسميا، وما زالت قائمة على أساس قومي إلى حد كبير من هنا، فإن محاولات التوصل إلى سياسة ثقافية على نطاق المارة لا تزال مقتصرة على الثقافة الرهبة والآثار والتراث المولكلوري، مع إعطاء الأفضلية لـ «الرؤية المحافظة للهوية ونظرة اندماجية تقوم على السلع والمؤسسات الثقافية التقليدية». في الوقت بفسه، هناك توسع واستيعاب سريع لإعلام الاتصالات الإلكترونية بكل أشكاله. منظمات إعلام انتقالية تتحد من الولايات المتحدة مقرا لها، وتوسيع تكتلات تتحد من أمريكا اللاتينية مقرا لها على حد سواء وهذا يعني أن «عالبية السلع والرسائل التي يستقبلها كل بلد، لأول مرة في التاريخ، لا تنتج في بلادها، ولا تتبع من علاقات الإنتاج السائدة في البلد، ولا ترسل رسائل مرتبطة حصريا بالمناطق المعنية». إنها تعمل «وفقا لنظام للإنتاج والانتشار، انتقالي ويعيد من روح المنطقة».

والمهم أن كانكليني لا يقترح قومية ثقافية عدوانية أو العودة إلى «الدولة القوية» كبديل لثقافة إعلام معولة تتولى نشرها شركات إعلام انتقالية. وقد أضعفت خصخصة

اليد والاتصالات قدرة دول أمريكا اللاتينية على التدخل لصناعات تنوع ثقافي والفرص المتساوية لتقسيم الاتصالات. لكن كاسكليني يقر أيضا بأن الإعلام لشعبي يعد مصدرا للحبوة الثقافية في أمريكا اللاتينية وكذلك الحال بالنسبة إلى لشكات الكبيرة من المنظمات التعليمية والثقافية ومنظمات الاتصالات المستقلة التي تعمل خارج نطاق الدولة القومية إلى حد كبير. ويقترح كاسكليني بدلا من هذا تنمية «فضاء أمريكي لاتيني سمعصري» يسمح بتوسيع الإنتاج ولأسواق أمام المنتجين المحليين، بينما يملك شيئا من القدرة على تنظيم تدفق رأس المال والإنتاج من خارج أمريكا اللاتينية - وعلى الأخص من الولايات المتحدة - ويسمح بقدر أكبر من تنافس تطور الشركات، والقطاعات التي تمولها الدولة والمستقلة بأشكال تتوافق مع تنمية المواطن الديمقراطية في مجتمعات متعددة الثقافات».

ويرى كل من سراي وكاسكليني وجود إمكانات للإبداع في الهند وأمريكا اللاتينية بعيدا عن التعارض المزدوج بين السولة والسوق وهو يكمن، بدلا من هذا، في فكرة الفضاء العام الجديدة. لا تختلف عن فكرة العموم. في فضاءات يمكن أن تدهر فيها مبادرات المجتمع المدني «حركات اجتماعية، ومجموعات فنانين، ومحطات إذاعة وتلفزيون مستقلة، واتحادات، ومجموعات عرقية، وجمعيات مستهلكين، ومستعمو إذاعة، ومشاهدو تلفزيون. هندية الفاعلين وحدها هي التي يمكن أن تحار تنمية ثقافية ديمقراطية وتقديم هويات متعددة».

غصوبة المقاومة

يمكننا أن نجد الآن الأفكار الجديدة عن التقدم والتنمية، في فضاءات لم تكن تتلام يوما معها. فالإبداع يمكن أن يكون متاحا للمقاومة والثقافة المحلية.

نشر مفتوح، تكنولوجيا مفتوحة: غراهام ميكل

يعمل المستحور الإبداعيون أحيانا معزولين، لكنهم يعملون عينا كجزء من مجموعة، وأحيانا من أجل قصة ويحدث كتب غراهام ميكل «مستقبل شط» عن تطور Incymedia (مبتدى نشر مصوح على الإنترنت)، مدد نشاطه كنموذج لأحداث و شطة جماعات مجتمع سيدي إلى شبكة بصم أكثر من ٧٠ موقعا محليا حول العالم ويشارك ميكل لسيغ قلقة بشأن مستقبل الإنترنت، ويدعو إلى فصاءات مصوغة لا مالك لها (يطلق عليها «Version 1.0») خارج نطاق السوق («Version 2.0») وتركيزه على استخدام الإنترنت في الأنشطة يعطي الإحساس بمشاع معلوماتي، تصطبه جماعات وأفراد لديهم ما يقولونه. من خلال النص الإلكتروني، أو الإداعة، أو النشر المتوح أو لتدوين، أو القرصنة. ويصفي ميكل على الإنجار «تكنولوجيا إحساسا بالمكن، مبييا كيف يأتي الاختراع من جماعات وثقافات تتمتع بأهمية محلية.

إن لتأكيد على المحلية له بداعياته على الطريقة التي سطر بها إلى ثقافات، لصومعة والإعلام الصئوي بصورة أكثر عمومية. قارن هذا بتقرير لوكالة الأنباء والبطوير بالملكة المتحدة (صدر في عام ١٩٨٤) توصل إلى أن الصحافة البديلة فشلت لأنها لم تكن مقدمة بالقدر الكافي لتثبيت أقدامها داخل السوق، إما لعدم رغبتها وإما لعدم قدرتها (Atton 2002: 33) وبقاء الصحافة البديلة، هي رأيهم، كان رهبا بالدعم الذي اتحد شكل «عمل مستقل دانيا» ووسائل معيدة قدمتها صناعة الموسيقى من دون مقابل وتوصل التقرير إلى أن التطوعية التي أبيضت على الإصدارات كانت مجرد نتيجة لـ «الانترام بوصع اليد وادعاء الملكية طريقة للحياة» (Comedia في Atton 2002: 36) وهذا يعني أيضا أن التطوعية لا ترتبط إلا بسلوك متطرف. والمهم في النتائج التي توصل إليها تقرير Comedia هي الطريقة التي أصبح بها «وصع اليد وادعاء الملكية، طريقة إبداعية اكتسبت الشرعية عند حركة



المصدر/ العموم إنها نقلة باتحاد نمو الاعتراف بالأماكن التي يظهر فيها الإبداع ويُطر إليه في إطار هذا نشاط «لطبيعي» كمرصة لأفكار جديدة وأحياناً صناعات وهو يرى بالاصافة إلى هذا ان انشائية التطليدية بين العمل والإشباع الشعصي قد تعبرت (انظر Angela McRobbie في القسم السادس من هذا الجزء)

ويهتم منهج الصناعات لإبداعية بطريقة عمل العاصم لاند عي كمست لأفكار جديدة وتلازم فكرة توسيع المشاركة مع السياسات لاند عيه الساعة إلى توسيع الإبداع أكثر من السياسات الثقافية التي جاءت بعدها والتي كانت أكثر اهتماماً بتحسين بنسها وبمكائنها (المس والثقافة الرفيعة) لكن هل تسمح «الصناعات الإبداعية» على الرغم من جذريتها ومعارضتها ومحليتها، بالمعارضة والنقد؟ وهل صحيح، كما تقول ماكروبي (٢٠٠١)، أن «الصناعات الإبداعية» سياسة ترعب في تحويل «بقاد اجتماعيين عاضيين» إلى هابيين تجاريين باحسين، مع وقت قليل للتفكير في المسائل الأخرى؟ إن المعصاءات الإبداعية التي يتحدث عنها ميكل - إعلام بديل أو تكتيكي - تعد محالات للإنتاج الإبداعي تتلازم بصعوبة مع أفكار إبداع تحركها التجارة، وترمي إلى استغلال التدفقات المالية من رأس المال والثقافة. فهذه الثقافات تعد تحدياً مباشراً للمكرة القائلة بأن المعرفة يجب تسليعها، لمكرة الملكية نفسها في غالب الأحوال والقول بأن البديل الثقافي يرفع صناعة الموسيقى إلى درى جديدة أو يقدم لصناعة التصميم موضة (شارع) جديدة، سوف يرجع العصر. ويبدو أن «الصناعات الإبداعية» وإطارها الحكومي، والصناعي، والمكري تدرج ثقافة بيلة في صندوق تجاري، تقاومه بطبيعتها ويقول جبرت لوفينك

يتساءل البديل بصورة فعالة إلى أن يصبح بطلاً. وهي إطار الإعلام، يعني هذا أننا لا نستطيع بيع وعاء - موقع إلكتروني، محطة إذاعة، مجلة - تحريري أو حتى ثوري. فسيكون هناك خطر تحول هذا البديل إلى موضوع للموضة أو لأسلوب الحياة.
(Meikle 2002: 112 في Lovink)

والحقيقة أن البديل والسائد يتزايد توصيجهما بصعوبة، بالمعنى الأخلاقي على الأقل، وهذا جانب من هوى الاقتصاد الجديد. لكن هذا لا يلغي المقاومة. فالمتاح هو سلعة من النقد والرؤى البديلة تسعى إلى



مقطعه ويحدي المعرفة و لسة المفترصة لتي نستميص بطرية الإعلام
لبديل في الحديث عنها بأعسرها «تكيكات» لصعفاء (1984 de Certeau
(Klein 2000 Couldry 2000)

ولمؤكس على سبيل مثال لبس مجرد نظم للشعبي بل هو أصب حركة
كس الكات بيل سبيسوس (١٩٩٩) هو أفصل من أوجرها من حلال
مهارتها بسحاب انتصار السيارات فحسب، يوضح، سيدب ٩٠/ من الناس
إلى أكبر بنع سارت بشر، محطة حافلات ميكروسوفت وبمرور بمجموعه
بحسب حاب ممسحة الطريق امام صهاريج لينوكس المجانية «المصنوعة من
مواد عصر المصاء والتكولوجيا المتقدمة من الطرف إلى الطرف» (ص٧).
صهاريج لا تتعطل أدا ويمكن استخدامها هي أي شارع لكن على الرغم من
المواصفات المائمة للصهاريج، فإن معظم الناس لن يقتربوا من شلة من
«الفراسة بقرون ثور» يحاولون عرض بضاعتهم على جانب الطريق. ما قيمة
هذا النشاط إذن؟ كما استطاعت الثقافات البديلة إنتاج أفكار ونظم جديدة،
بقيت بدائل، حتى في إطار منهج إبداعي للثقافة وبهذه الطريقة، فإن المسألة
أكبر من فكرة لسيح عن الابتكار ومن المهم أن نتذكر أن ما يجذب بعض
الناس قد يبعد غيرهم. وهناك حدل دائر بين هذه الخيارات حول إلى أين
يجب أن تأخذنا مهسا الإبداعية.

وإذا لم تأخذ هذا التشط في حسابنا، فتصبح الصناعات الإبداعية
مفهوماً أحدياً أصف إلى هذا أن فهمها للإبداع سيكون ناقصاً، يكر الابتكار
الإبداعي، المتمثل في المعارضة وتقديم صور بديلة للمستقبل. وكما كانت
الصناعات الإبداعية استجابة للعولة، كذلك كانت الحركات الاجتماعية التي
يشير إليها ميكل ويصف حوشوا كارتلنر (٢٠٠١)، من جماعة Corpwatch،
الحركة المناهضة للعولة على النحو التالي

يمكن تمييز الأعبيية العظمى من حركتنا بالحوار مع انصار
العولة على الاتجاه الذي يجب أن تتعذه الحداثة، لا المراهنة
على معارستها والمطالبة بالعودة إلى القيم التقليدية القويمة.

والإعلام البديل هو الموقع الذي يمارس فيه هذا التقدر. إنه التبدلي
الإبداعي لنقد اقتصاد جديد غير متفصل عنه، وإنما هو جزء من الانعكاسية
الدائية لمجتمع المعلومات.



وعموماً، يحظى الإنجاز الإبداعي المحقق على يد فصاء ب الهواة
والمصناعات البديية (المصناعات، ثالثاً، الذي يتجاوز الصناعات والحكومة)
باهتمام قليل في إطار السياسة الثقافية حرج حدود تطور ثقافة وحرى
بعض قراءات هذا النحر، أيضاً أنه لا يلائم تماماً مع إطار الصناعات
الإبداعية. على الأقل عندما يتحدد هذا باعتباره مبادرات حكومية موجهة
إلى الساعين السهميين وراء الملكية الفكرية (انظر Howkins في القسم
الثاني) وفي ظل إحالة كهذه ليس هناك متسع لإبداع أقل رأسمالية هي
عمله، وخاصة عندما يكون لها طابع تحريري واضح ومن المشكوك فيه أن
تخضع بعض الجماعات الراديكالية والمعارضة التي تندرج تحت لواء
«البدل»، لقاء حكومياً حول السياسة الثقافية بحال من الأحوال لكن هذا
النشاط يؤخذ في الاعتبار من زاوية المصير الأوسع للابتكار والإبداع فهو من
ناحية يولد أفكاراً وصوراً وأساليب لها أهميتها النجارية، وطرقاً جديدة
لتنظيم والتعاون والتدريب، وربما كان الأكثر أهمية أن البدل والهواوي
يشيران إلى بعض الموضوعات الحماسة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية
التي صيغ تعبير الصناعات الإبداعية كإجابة وتفسير لها. التوترات بين
الملكية والحرية، وبين العمل والإشباع الشخصي، وبين المعارضة والحكومة.

المراجع

- Aron, C. (2002) *Alternative Media*. Sage, Thousand Oaks.
- Bollier D. (2001) *Private Lives, Private Profits: Reclaiming the American Commons in the Age of Market Power*. New America Foundation, Washington, DC.
- Castells, M. (2000) *The Rise of the Network Society* vol. 1. Blackwell, Malden.
- Cowley, N. (2000) *The Place of Media Power: Plagiarism and Piracy in the Media Age*. Routledge, London.
- de Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley.
- Deeptham and Zoya* motion picture. (1992). Sony Pictures Classics. Directed by Satya Peralta, producer Anu Uru, written by Satya Peralta and Craig Storch.
- Eurobar, A. (2000) Place, Power and Networks in Globalization and Postdevelopment. In K. G. Waskin (ed.) *Re-developing Communication for Social Change*. Rowman & Littlefield, Lanham, 163-74.
- Froomkin, A. M. (1997) The Internet as a Source of Regulatory Arbitrage. In B. Kahn and C. Nelson (eds.), *Barriers in Cyberspace: Information Policy and the Global Information Infrastructure*. MIT Press, Cambridge Mass., 129-63.
- Karlner, J. (2001) Where Do We Go From Here? *OpenDemocracy*. <<http://www.opendemocracy.net>> (accessed November 6, 2001).
- Klein, N. (2000) *No Logo: No Sweat, No Choice, No Jobs*. Flamingo, London.
- Leadbetter, C. (2003a) Seeing the light. *RSA Journal* 5505 (February), 28-33.
- Leadbetter, C. (2003b) Amateurism: a 21st-century remake. *RSA Journal* 5507 (June), 22-5.
- Leener, B. M., V. G. Cerf, D. D. Clark, R. E. Kahn, et al. (2000) *A Brief History of the Internet*. ISOC, <<http://www.isoc.org/isocnet/history/abrief.shtml>> (accessed October 2, 2001).
- Lesig, L. (2001) *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*. Random House, New York.
- Lesig, L. and M. A. Lemley (1998) "In the Matter of AT&T/Media One."
- Lovink Geert (2002) *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*. MIT Press, Cambridge Mass. and London.
- McRobbie, A. (2001) "Everyone is Creative" Artists as New Economy Pioneers? *OpenDemocracy*, <www.opendemocracy.net> (accessed August 30, 2001).
- Mickle, G. (2002) *Future Active: Media Activism and the Internet*. Pluto Press, Annandale NSW.
- Stephenson, N. (1999) *In the Beginning was the Command Line*. Avon Books, New York.





العموم على الكابل

لورانس لسينغ

الإنترنت هي شبكة لشبكات، وتتصل هذه الشبكات، بالأساس، عبر أسلاك وكل هذه الأسلاك والمكينات المتصلة بها، تنحكم هيها جهة ما، وعالبيتها العظمى تملكها جهات خاصة - أي يملكها أفراد وشركات اختاروا الاتصال بالشبكة. واليعض منها مملوكة لحكومات.

لكن هذه الشبكة الواسعة من التكنولوجيا المملوكة ملكية خاصة تبني واحدة من أهم عموم الابتكار innovation commons التي عرھاها حتى الآن هروتوكولات الإنترنت، القائمة على نظام تشغيل تحت السيطرة، تتيح حصاء حرا للابتكار وتوفر الشبكات الخاصة موردا مفتوحا يمكن لأي أحد الاستمادة به وهمهم كيف وبأي معنى يصبح هذا الأمر ممكنا، هو هدف هذا المصل.

[٠ -]

«إن الإنترنت ليست رواية أو سيمفونية - إنها أقرب إلى مدينة أوروبية قديمة بمسح مركزي واضح ومسجول لكن مع اصافات كثيرة مضطربة أحيانا»

لورانس لسينغ



الإنترنت ليست شبكة هواتف. إنها شبكة لشبكات يمكن تشغيلها، حيا، عن طريق خطوط هواتف وهذه الشبكات ولاسلات هي متصل بينها مملوكة ملكية خاصة مثل اسلاك شركة AT&T "تقسيمة" لكن في صميم هذه لشبكة هناك مبدأ يعتمد على مبدأ "بني كالم يوحه هذه الشركة" []

يوحده مبدأ من "نظري" إلى "طرفي" - الذي كان مصمم الإنترنت حيروم سلاتر و ديفيد كلارك - و ديفيد ريد أول من وصفه في ١٩٨١ مصممي الشبكات هي تطويرهم لبروتوكولات وتطبيقات الشبكة و برغم المبدأ الاحتفاظ بالذكاء في الشبكة في الأطراف و التطبيقات مما يجعل الشبكة نفسها بسيطة نسبيا وهناك الكثير من مبادئ تصميم الإنترنت وهذا من أهمها لكن يستدعي الأمر بعض التوضيح لتبيان السبب

عادة ما يفرق مصممو الشبكة بين أجهزة الكمبيوتر عند "طرف" أو "حافة" الشبكة وتلك الموحدة داخل الشبكة. فالأجهزة عند الطرف هي آلات ستخدمها للاتصال بالشبكة (جهاز الهاتف الذي ستخدمه للاتصال بالإنترنت، أو هاتف نقال متصل بالشبكة لاسلكيا عبرة عن جهاز كمبيوتر عند حافة الشبكة). والأجهزة "داخل" الشبكة هي آلات تشكل وصلات إلى الأجهزة الأخرى - ومن ثم، تكون هي نفسها شبكة (وهذه تكون الآلات التي يديرها مزود خدمة الإنترنت، على سبيل المثال، أجهزة كمبيوتر داخل الشبكة).

وتقول فكرة من الطرف إلى الطرف، بضرورة تواجد الذكاء على الأطراف بدلا من داخل الشبكة. أجهزة الحاسب داخل الشبكة يجب أن تقوم بالوظائف البسيطة جدا فقط التي تتطلبها تشكيلة كبيرة من التطبيقات، بينما توضع الوظائف اللازمة لبعض التطبيقات عند الحافة فقط. وهكذا يُدفع بالتعقيد وتبادل المعلومات خارج الشبكة نفسها. شبكات بسيطة، وتطبيقات ذكية وحسب وصف تقرير حديث لمجلس البحوث القومي، ف

تري فكرة "من الطرف إلى الطرف" التي تقوم على البساطة والمرونة، ضرورة ترويض الشبكة بالمستوى الأساسي للعديد من خدمة نقل البيانات - معالجة الخدمات - وأر يكون الذكاء - معالجة المعلومات اللازمة للتطبيقات - هي الأدوات المتصلة بحافة (أو أطراف) الشبكة أو بالقرب منها ^(١).

وكان سبب هذا التصميم هو المرونة المستلزمة من موضوع محسباً بقول ريد «كما تريد أتأكد من أنه لا يُؤسس نوع من تكنولوجيا الشبكة الأساسية وهذا من شأنه إعاقته استخدماً لبعض تكنولوجيا بعض الاساسية الجديدة التي ستصبح ممتدة في المستقبل كان هذا ما جعل الأساس لاختيارنا هذا لشيء البائع للسلطة الذي يطلع عليه بروتوكول الإنترنت»^(٢)

وقد يكون من الصعب أن يرى كيف يمكن لمبدأ تصميم لشبكة أن يعني الكثير بالنسبة إلى مدثر السببية لعدم فهمهم والاشكال السياسية لا يخصصون الكثير من الوقت منهم مثل هذه المبادئ ومصمموا الشبكة لا يصنعون وقتهم في التفكير في تشوش السياسة العامة

لكن هذا يهم المصمم وليس هناك مبدأ تصميم شبكة أكثر أهمية لنجاح الإنترنت من هذا المبدأ المصدّر - من الطرف للطرف «end-to-end» وكيف يمكن لنظام مصمم أن يؤثر في الحريات ويتحكم في ما يحوله النظام وكيف تؤثر إنترنت مصممة تأثيراً كبيراً على الحريات وتتحكم فيما هو مسموح به. هشمرة المصماء الإلكتروني - تصميمها والرمحيات والحوافظ الصلبة التي تمكن التصميم من الأداء - تنظم الحياة في المصماء الإلكتروني بصفة عامة إن شمرتها هي قانونها أو قل إن «التصميم سياسة» حسب تعبير ميتش كايور المؤسس المشارك بالكثرونيك هرونتير هوسدش (٣)

ويقدر إيمانهم بشعار كايور، عمل الناس فيما يصل بالحقوق الفردية وتصميم الشبكة ويمكر كثيرون في كيف يتبع «التصميم» أو «الرمحيات» أو، بتبسيط أكثر «الشجرة» أو يعوق ما تعتبره حقوق الإنسان - حق الكلام، أو الخصوصية أو حقوق الحصول على المعلومات.

لقد كان هذا هدي من كتاب لشجرة وغيرها من قوانين المصماء الإلكتروني. وهيه أرى أن تصميم المصماء الإلكتروني هو الذي يحدد حريته وحيث إن هذا المصمم متغير، فإن هذه الحرية أصبحت والشجرة، بتعبير آخر، هي، في رأيي، قانون للمصماء الإلكتروني، بل أكثر قوانينه أهمية، كما يشير العنوان

لكن اهتمام هذا الكتاب مختلف فالمسألة التي تلج علي هنا هي العلاقة بين التصميم والابتكار - تحارية كانت أو ثقافية. وأرغم هنا أيضاً أن الشجرة مهمة فلنكي منهم مصدر ازدهار الابتكار على الإنترنت، يحب أن نفهم شيئاً عن تصميمها الأصلي، وهذا الأهم ثم نفهم أيضاً أن التعيزات التي طرأت على التصميم الأصلي تؤثر في اتوصل إلى الابتكار هنا.

أي شجرة معينة^(١) في آخر التصميم.

إن الإنترنت ليست روية أو سيمفونية لا أحد كتب نبذة والنوسط،
والنهاية ومن يؤكد به كل لها هي أوقات محددة من تاريخها سيرة أو
تصميمه سحتق عبر مجموعة من البروتوكولات و لا تصيب لكن هذا
التصميمه يمكن كعلا هي وقف من الأوقات هم يصممها أحد من القاع
نقمة بها حرب إلى تصميم مديته أوروبية قديمة بقسم مركزي واضح
ومسوح لكن مع اصاعفت كثرة ومصطربة حيانا

وهي محطات مختلفة من تاريخ تطور الإنترنت كانت هناك جهود لإعادة إعلان
مبادئها وربما كس صدور ما يطلق عليه «RFC 1958»، أمهل جهد رسمي
فإنترنت قام على «طلبات لتعليق» requests for comments أو «RFC» وقد
أبطلت بالباحثين - والطلبة المتخرجين بالأساس - مهمة تطوير البروتوكولات التي
ستبنى هي النهاية من خلال طلبات متواصلة للتعليق، وقد كتب ستيف كروكر
مطلبات العموم الأولى RFC 1 وحدد ههما لبروتوكولات برمجية الاستضافة «IMP»،
وتحدد بعض طلبات العموم بروتوكولات بعينها من بروتوكولات الإنترنت وأصبح
نصها ذا طابع فلسفي ومن الواضح أن RFC 1958 ينتمي إلى المعسكر الأخير -
وثيقة «معلوماتية» عن «المبادئ الإنشائية للإنترنت»^(٢)

وحسب طلبات العموم ١٩٥٨، فعلى الرغم من أن «كثيرين من أعضاء مجتمع
الإنترنت قد لا يرون لإنترنت تصميمها»، فإن هذه الوثيقة تشير إلى أن
«المجتمع»، بشكل عام، «يؤمن» بوجوده «إذا كان الهدف هو التواصلية، فإن الأداة
هي بروتوكول الإنترنت، وأن قدرات الأداء هي من الطرف إلى الطرف وليست
محتمية في الشبكة»^(٣) «فعل الشبكة هو نقل حمولة البيانات datagrams
بأكبر قدر من الكفاءة والسرعة وما عدا ذلك يجب إجراؤه على الحواف»^(٤).
ولهذا التصميم نتائج مهمة بالنسبة إلى الابتكار - يمكننا بالفعل رصد
ثلاث منها.

- أولاً: نظراً إلى أن التطبيقات تجري في أجهزة حاسب على حافة
الشبكة، فإن مستكربي التطبيقات الجديدة لا يحتاجون أكثر من وصل
أجهزتهم بالشبكة لتشغيل تطبيقاتهم ولا حاجة إلى تغيير الحواسيب
داخل الشبكة. فإذا كنت منتجاً، على سبيل المثال، يسعى إلى استخدام
الهاتف في إجراء اتصالات هاتفية، فلن تحتاج إلى أكثر من عرض هذا



التطبيق وحمل المستخدمين يجتارونه ليسكنوا من إحراء مكالات «هاعبة» عبر الإنترنت ويمكن كتابة لتطبيق وإرساله إلى شخص على طرف الآخر من الشبكة وهذا كل شيء.

● ثانياً لأن التصميم غير محدد لأي تطبيق آخر قائم على الشبكة مفتوحة لا سكار له يكن متحيزاً في الأصل وكل ما يعله بروتوكول الإنترنت هو وضع طريقته لرمز package البيانات وإرسالها إليها لا يرس ولا تعالج كل أنواع بيانات بطريقته واحدة وهذا يخلق مشكلة لبعض التطبيقات (كما سري) لكنه يقدم فرصة لمجموعة كبيرة من التطبيقات الأخرى وهو ما يعني أن شبكة ممتوحة مام تسي بصقات لم يتنا بها المصممون صلا

● ثالثاً لأن التصميم يستهدف لعمل في نظام تشغيل محدد - محايد بمعنى أن مالك الشبكة ليس بمقدوره تمييز رمز على رمز - فإن الشبكة لا تستطيع التوقف ضد تصميم لمخترع جديد - وإذا هدد تطبيق جديد تطبيقاً سائداً، فليس هناك ما يمكن أن يعله الشبكة. فستظل الشبكة محايدة بعض النظر عن التطبيق

وستظهر أهمية كل من هاتين النتيجتين للابتكار عموماً كلما عملنا من خلال ما يترتب عليها، وبالنسبة إلى الوقت الحاضر، فإن كل ما يهم هو أن نعتبر هذا التصميم خياراً. وسواء كان محطوطو الشبكة يهتمون ما يمكن أن يخرج مما شيدوا أم لا، فقد شيدوه وهي عملهم فلسفة ما فلم يكن للشبكة بمسها أن تتحكم في الكيمية التي تنمو بها. التطبيقات هي التي تحكم، وكان هذا مفتاحاً للتوصل إلى تصميم من الطرف إلى الطرف ويشرح تيم برنرز لي، مخترع شبكة العنكبوت الدولية المكرة

هلسميا، إذا كان للشبكة أن تكون مصدراً عالمياً، فكان عليها أن تكون قادرة على النمو بصورة غير مقيدة وتقنياً، إذا كان هناك نقطة تحكم مركزية، لسرعان ما أصبح هناك عنق رجااجة يعوق نموها، ولن تكون هناك أدنى فرصة لتقدمها، فقد كان وجودها «خارج السيطرة» أمراً في غاية الأهمية^(٧).

[...]

الإنترنت ليست الشبكة الوحيدة التي تقوّم على تصميمه من طرف إلى الطرف، وإن كانت أول شبكة حواسيب واسعة النطاق تعبر حد البلد من ميلادها، فالقنابل الكهربائية قطب من طرف لطرف وحيد حيث أن حبارتي يجمع لقوعد الخطب فعلى توصيله بالنقاس وكان من المنكر أن يختلف الأمر ومن حيث المبدأ عيب أن سجل في كل حبار يوصله بالنقاس كان سجل بمسه هي الشبكة قبل التشغيل فعلى أن تتصل على أن نحسن على تصريح لحبارك وله نكر هي مقدور المالك وقب احبار احبرة سب

وعلى المبالا بمسه هبن الطرق بعد نظام من الطرف إلى الطرف فكل سيارة لابد أن توصل قاسر الطريق لتسريع (تسدد رسوم اسفل عند حد الاطراف) ومادام تم تفتيش السيارة بصورة سليمة، ورخص سائق سليمة فليس من حق سلطات الطريق التسريع التحكم في متى وإلى أين تتجه السيارة ومرة أخرى، يمكننا أن نتحيل أسلوبا مختلفا كل سيارة يجب أن يستجلبها القاسر (المدخل) أولا، قبل أن تتطلق إلى الطريق السريع (بالإجراءات نفسها لتسجيل بيانات الطائرات قبل إقلاعها)

لكن هذه النظم لا تحتاج إلى هذا النوع من التسجيل، لأنها عندما سب كن مثل هذا التسجيل غير عملي فالكترونيات قاسر الكهرباء لم تكن نستطيع تسجيل أجهزة مختلفة؛ ومن المؤكد أن القواسر الذكية والطرق الذكية مستحيلة وقد اختلفت الأمور الآن، أصبحت المقاييس الذكية والطرق الذكية ممكنة بكل تأكيد والتحكم الآن ممكن. ويمكننا أن نسأل، من ثم، هل نتحكم أفضل؟

من المؤكد أنه أفضل في بعض الحالات لكنه لن يكون كذلك في بعض الحالات من منظور الابتكار. ونحن يكون المستقبل عامضا - بصورة أكثر تحديدا، عندما يستخدم المستقبل تكنولوجيا لا يمكن التنبؤ بها - فإن ترك التكنولوجيا دون تحكم هو السبيل الأفضل لمساعدتها في اكتشاف النوع الصحيح من الابتكار. والليونة - قدرة النظام على التطور بسهولة بعدد من الطرق - هي أفضل السبل هي عالم يسوده عدم اليقين

إن الاستراتيجية موفف، وهي تقول للعالم أنا لا أعرف ما هي الوظائف التي سيؤديها هذا النظام أو هذه الشبكة. إنها تقوم على فكرة عدم اليقين وعندما لا نعرف الطريقة التي سيتطور بها نظام، فنحن نبي النظام لينتج أكبر قدر من التطوير.



كان هذا هو محرك الأساس لمصممين الأصليين لشبكة الإنترنت وكانوا على أعلى قدر من الوضوح ولم تكن حسرة أي منهم تريد على الآخرين لكن مع الوضوح تأتي الوضوح وكان المصممون الأوائل للشبكة يعلمون أكثر من أي شيء آخر أنهم لا يعلمون أي شيء سنستخدم هذه الشبكة

وكما يقول دافيد ريد «كان هناك الكثير من التعارض في تلك الأيام، وارتكنا أن (هناك) الطيل حيدا، المشترك فيما يتصل بالطريقة التي يستخدمونها الشبكة كان هناك نوع من الطرق المعتدة لاستخدام الشبكة من يطبق لأخر بصورة مختلفة ولذا شعرت بعدم قدرتنا على هتراض أي شيء، فيما يتعلق بالطريقة التي يمكن بها للشبكات أن تستخدم التطبيقات أو كما نود أن نقلل من اهتزازاتنا قدر الإمكان قبل بالأساس «وقوف، ألت على ما يرام» بدلا من إحراء مسابقة للظهي»^(٨)، وكان أولئك المصممون يودون التأكيد من أنها سينتظر مثلما يريد المستخدمون

وهكذا عطلت صيغة من الطرف إلى الطرف التحكم المركزي في طريقة تطور الشبكة. وكما يرى برنر - لي، فإن «هناك حرية على الإنترنت بما أننا نفضل بقو عد تبادل إرسال رزم البيانات، فبإمكاننا إرسال أي رزم تحوي أي شيء إلى أي مكان»^(٩)، «ويمكن جلب» تطبيقات جديدة «إلى الإنترنت دون الحاجة إلى إدخال أي تعديلات على الشبكة الأساسية»^(١٠)، «وتصميم» الشبكة قائم على أساس أن يكون «محيادا فيما يخص التطبيقات أو المحتوى»^(١١). وبوصف المعلومات هي الأطراف، لن يتاح للشبكة التمييز بين الوظائف أو المحتوى الذي تسمح به أو تمنعه. وكما يرى تقرير RCF 1958، فإن عمل الشبكة هو ببساطة «نقل حمولة لبيانات». وكما توصل أخيرا مركز البحوث القومي، فإن:

مقولة من الطرف إلى الطرف تتضمن فكرة أن النظام أو التطبيق، وليس لشبكة نفسها، هو الأفضل لتحقيق الحماية السليمة^(١٢).

[..] ويمكننا أن نرى الآن كيف جعل مبدأ من الطرف إلى الطرف من الإنترنت اختراع عموم، حيث يمكن للمخترعين تقديم ونشر محتوى أو تطبيقات جديدة دون تصريح من أحد. وبمصل هذا المبدأ، لا يحتاج المرء لتسجيل التطبيق مع «الإنترنت» قبل تشعياله، ولا يحتاج تصريحاً لنقل

البيانات. فمن الحثرف إلى الطرف يعنى مدلا من هد ان الشبكة مصممه بحيث لا يمكنها ان تحتار الاحتر عاب التي تشعها فالنظام مبي - ومشا - ليبقى مفتوحا أمام اي اختراع جيد

وهذا التصميم له تأثيره لخطير في الابتكار انه حسب تعبير مركز البحوث القومي 'المفتاح لتوسع غير مسروق في الخدمات وتطبيقات البرمجية الحديد، على الشبكة' ^{٢٠} وبمصر e2e عرف محررون هم ليسوا بحاجة إلى الحصول على تصريح من 'حد - لا من AT&T ولا من الإنترنت نفسها - قبل أن يصموا تطبيقا جديد للإترنت. فإذا ما كان لدى المخترع ما يعتبره فكرة لتطبيق عظيم فمامكانه بحاره دون تصريح من الشبكة نفسها وهو متأكد من أن الشبكة لن تعرض

وصد هذا الحد. قد تسأل، وماذا بعد؟ وقد يكون من المفيد (أمل، على الأقل أن يكون هذا رأيك) أن تعلم أن هذا أحد ملامح الإنترنت؛ من المقبول ظاهريا على الأقل أن هذا الملمح يفري بنوع ما من الابتكار لكن لماذا القلق بشأن هذا الملمح من ملامح الإنترنت، أي كان هذا ما يحمل الشبكة تعمل - أن يظل يلازم طالما كك ستخدم الشبكة؟ وإذا كان e2e متأملا في طبع الإنترنت، فما الداعي للقلق بشأنه؟

على أن هذا يؤثر نقطة أساسية تصميم الإنترنت الآن ليس بالضرورة هو تصميمها في المستقبل - أو، بشكل أكثر تحديدا، أيا كان تصميمها حتى الآن فمن الممكن مدها بصواب أو تكنولوجيا أخرى. وإذا كان هذا صحيحا هين هذا الملمح - e2e الذي أراه أساسيا للشبكة الآن يمكن استعادته منها بما أنها متغيرة. وشفرة الشبكة في وقت لا تستلزم أن تكون بصيها في وقت لاحق وتغيير تلك الشفرة، تغيير كذلك كل القيم التي تحميها الشبكة.

والنتائج المترتبة على الالتزام بـ e2e كثيرة وميلاد شبكة العنكبوت الدولية ليس إلا واحدة من هذه النتائج. فإذا لم تكن من المتحمسين للتكنولوجيا، من تميز بين شبكة العنكبوت الدولية والإنترنت والحقيقة أن الاثنين محتلمان تماما. فشبكة العنكبوت الدولية هي مجموعة من البروتوكولات لعرض وثائق متصلة إلكترونيا بالإنترنت. وقد توصل إليها الباحثون بالمعمل الأوروبي لمسيرياء الانشطارية CERN - خاصة تيم لي - هي أواخر ثمانينيات القرن الماضي. وتحدد هذه البروتوكولات طريقة تقديم 'وحدة خدمة لشبكة، server للمحتوى على شبكة العنكبوت الدولية. كما تحدد هذه البروتوكولات طريقة استدعاء أدوات



تصمـح «browsers» مثل Netscape Navigator أو Microsoft's Internet Explorer - للمحتوى على شبكة العنكبوت الدولية لكي هذه البروتوكولات نفسها تعمل بساطته تحت سيطرة البروتوكولات المحددة للإنترنت هـروتوكولات الإنترنت هذه وشار إليها بـروتوكول التحكم في نقل / بروتوكول إنترنت TCP/IP هي الأساس الذي تقوم عليه البروتوكولات التي تشمل وظيفة شبكة العنكبوت الدولية - تعليمات لغة الياسات HTTP وروتوكول توصيف النص التشعبي HTML^(١٠)

وبعد ظهور شبكة العنكبوت الدولية تصوير مكتملا للكيفية التي يعمل بها الابتكار على الإنترنت وأهمية وجود شبكة محايدة بالنسبة لهذا الابتكار وقد توصل يوم برنرز - لي إلى فكرة شبكة العنكبوت الدولية بعد الانزعاج المتردد من أن أجهزة الحاسب في المعمل الأوروبي للميزياء الأساسية لم تعد تستطيع التفاعل مع بعضها البعض بسهولة. فلم يكن من السهل مشاركة وثائق مبينة على نظام معين لأنظمة مختلفة عنه والمحتوى المحفوظ على أجهزة خاصة لم يكن من السهل نشره على الشبكات بشكل عام وحسما يقول برنرز - لي

كان عدم التوافق بين أجهزة الحاسب دائما مشكلة في طهر الحميم، في المعمل الأوروبي وهي كل مكان - وكان عالم فيزياء الطاقة واحدا من الشبكات، وتصميمات أديسك، وتصميمات ترميز العلامات غير المتوافقة، التي جعلت أي محاولة لنقل المعلومات بين أجهزة الحاسب عموما أمرا مستحيلا - ببساطة، لم تتمكن أجهزة الحاسب من الاتصال ببعضها البعض^(١١)

وهكذا، بدأ برنرز - لي يركز على نظام يمكن من ربط المعلومات - عبر معالجة يطلق عليها «نص الربط» hypertext - وإقامة الربط تحت سيطرة بروتوكولات الإنترنت. وكان مثله هو فضاء يمكن فيه لأي وثيقة من حيث التباد الارتباط بغيرها من الوثائق، وحيث يتاح لأي شخص نشر أي وثيقة

ولم تكن مكونات هذه الرؤية بالجديدة. فنص الربط - الذي يربط بين وثيقة وأخرى - وُجد على يد هانفاز بوش، واكتسب شهرته من خلال Bill Atkinson HyperCard على أجهزة آبل مأكنتوش. وقد جاءت رؤية عالم يمكن لكل الوثائق فيه أن يتصل بعضها ببعض في مقال ميكر لروبرت فانو في Proceedings of the IEEE^(١٢). لكن برنرز - لي جمع هذه الأفكار

مستخدما بروتوكولا أساسيا من بروتوكولات الإنترنت وهكذا أصبحت الوثائق المرتبطة متاحة أمام كل متصل بالإنترنت وكذا بقي وثيقة مشهورة وهذا بروتوكولات شبكة العنكبوت الدولية

وتفتتا الفكرة اليوم باعتبارها ضربا من العنصرية وبخاصة بعدما يعتمد أن الفكرة لابد أن تكون واضحة لكن ما يشير لدهشة في خدمة ميلاد شبكة العنكبوت الدولية هو مدى صموية التي واحبب برسر في لاقع غيره بمرايا الحطة فعندما حاول برسر - في بيعها للمعمر الأوروبي للميراث الاضطارية. ثم تتحسس الإدارة وكما يقول برسر - لي

كنت تطمع الى من يمكن ان يقول متبعا "سيكون هذا حجر الراوية لمبرياء الاتصالات الاضطارية" من شأنه ربط جماعة بعضها ببعض هي لسنوات العشر القادمة هذه أربعة برامج العمل في المشروع وهذه رابطتك بنظم إدارة المعلومات إذا اردت اى شيء آخر، لا عليك إلا إبلاغ» لكن هذا لم يحدث^(١٨)

وعندما ذهب للقاء المهتمين بنص الرابط على الإنترنت، لم يجد سوى عدد محدود يفهمون ما تعنيه «ah ha» لنص الرابط على الشبكة وتتمل لسنوات من خبير لخبير، ولم يعثر على من يفهم الإمكانيات المحتملة في هذا المجال ولم يبدأ نمو الشبكة إلا بعد أن شرع في بناء شبكة العنكبوت وبدأ يبيع الناس العاديين على قائمة التراسل بنص رابط البروتوكولات التي كان يعدها.

الخبراء لم يستوعبوا الفكرة. لابد لشخص ما أن يصعها في ملصق صمغ ويشرها. لم يدعم المسيطرون على معمل الحواسيب بالمعمل الأوروبي للفيديو الاضطارية تقنية تقدم شبكة العنكبوت للعالم فقط المخترعون خارج سيطرة هؤلاء المديرين هم الذين راوا جانبا من أفق تطور الشبكة

وخشي برنرز - لي من أن يؤدي تفاقم بروتوكولات استخدام الإنترنت إلى محو الاهتمام بشبكة العنكبوت الدولية وكان جوهر Gopher أحد البروتوكولات التي ظهرت في الوقت نفسه تقريبا وهو بروتوكول يصمم سهولة عرض قائمة الاختيارات على الموقع. فعندما تدخل موقع جوهر، تظهر لك قائمة من الروابط التي يمكنك النقر على أي منها لعرض بعض الوثائق. وقد اكتسب جوهر شعبية كبيرة كتطبيق للإنترنت - يعمل بروتوكولات الإنترنت - وتوقف العمل به منذ أوائل التسعينيات من القرن الماضي^(١٩)



لكن جوهر كان محدودا للغاية قياسا على 'الأعراض' التي تخيلها برنر - لي فهو لم يكن يسمح بإنشاء لوثائق المتربطة ببعضها البعض بسهولة وهو أقرب إلى نظام قوائم عالمي منه إلى نظام لربط الأفكار وكان برنر يحشى من أن يسبق هذا المستوى المتدني قبل أن تشهر شبكة العنكبوت الدولية WWW الجديدة والأفضل لكن ما كان يحشاه لم يتحقق لشيء قام به برنر ونسيه قام به محترعو جوهر - وكلها درس مفيد لنا

ولم يكن برنر مستمر - فهو لم يكن يبني بروتوكولا يجب أن يسمعه كل شخص كان عبء بروتوكول لعرض المحتوى على شبكة العنكبوت الدولية - بعه لتوصيف النص التشعبي HTML بشكل خيرا لا يتحرا من صفحات الشبكة لكنه قرر ألا يقصر المحتوى الذي يمكن للمرء لحصول من خلال متصفح شبكة العنكبوت الدولية على صفحات الشبكة فحسب وصمم بدلا من هذا، بروتوكولا لسقل - بروتوكول نقل النص التشعبي HTTP - حتى يمكن الوصول إلى مجموعة كبيرة من البروتوكولات من خلال الشبكة - من بينها بروتوكول جوهر، وبروتوكول لنقل الملفات FTP، وآخر للاتصال بمجموعات الأخبار على الإنترنت NNTP، وكان على الشبكة أن تلترم الحياد بين هذه البروتوكولات المختلفة - التي يجب أن تترابط بهذا المعنى^(١٩).

وقد سهل ذلك استخدام الشبكة، حتى هي حالة الاتصال بمحتوى جوهر لكن الخطوة الثانية كانت أهم بكثير هي انتهاء جوهر كمييار وكما يوضح برنر - لي، فإن نجاحها المدوي في نشر جوهر في العالم، جعل جامعة ميسوتا - مائكة حق جوهر - ترى ضرورة ممارسة حقها في مفاصاة من يستخدمون بروتوكول جوهر^(٢٠). وكان من شأن مجرد الاقتراح إزعاج منتجي البرمجيات في أنحاء العالم (كان عملاء، كما يصمه برنر - لي «من أعمال الحبابة»)^(٢١) هل تقوم الجامعة باختطاف منتجي البرمجيات إذا ما اعتمدوا على نظامهم؟ وكم كانوا مستحسرون لو وقف نظام التشغيل في نهاية المطاف صدهم؟ ورد برنر - لي على هذا بإقناع العمل الأوروبي للميرياء الاضطارية بإطلاق حق استخدام الشبكة للجمهور - وأراد في البداية تحرير البروتوكول بمقتضى الرخصة المدنية العامة GPL لكن عندما انتهت المفاوضات بالمثل، أفتع العمل الأوروبي بأن ينقل الحقوق للملكية العامة فكان من حق أي كان أن يستنم ببروتوكولات شبكة العنكبوت الدولية ويستخدمها ويقيم عليها ما يشاء^(٢٢)

وميلاد الشبكة مثال على الابتكار الذي حوَّله التصميم لأصلي للإنترنت من الطرف إلى الطرف. وعلى الرغم من أن أحدا لم يفهمه على الوجه الأكمل - وهذا أكثر حواشٍ هو الإنترنت تارة - فإن قلة من الناس توصلوا إلى بروتوكولات شبكة العنكبوت الدويرة وبشروطها وكان بإمكانهم نشرها لأنهم لم يكونوا بحاجة لأقناع ملائ الشبكة أو ملائ الحاسوب بشغل الحاسب بأن تلك فكرة جيدة. وكما يقول برنرز: «صممت شبكة العنكبوت بحيث لا تكون هناك مركز يسيطر على أي شخص (تسجيل) وحدة الخدمة الجديدة معه أو الحصول على موافقة على محتواه»^(٢٣) ولابد أنها «فكره طلبة» أن يستخدمها الناس، وكان الناس أحراراً في استخدامها، لأن تصميم الإنترنت جعلها حرة.

وهكذا، أقامت شركتان - الشبكة التي أقامتها AT&T والأخرى التي يطلق عليها الإنترنت - بيئتين مختلفتين للابتكار، واحدة تركز الابتكار والأخرى تفكك هذا التركز. شبكة قامت لتتحكم هي الابتكار، والأخرى تنكر من حيث الابداء حق التحكم. واحدة تطلق على المصريح به وأخرى تدر بمسها للعموم كيف انتقلنا من واحدة إلى الأخرى؟ وما الذي جعل العالم الذي يحكم نظام اتصالاتنا ينتقل من المراكز إلى اللامركزية؟

إن هذه واحدة من القصص العظيمة المسببة المتصلة بمولد الإنترنت فائلك يعلم أن الحكومة مولت البحث الذي قاد إلى البروتوكولات التي تحكم الإنترنت ودفع الحكومة مصممي الشبكة لتصميم آلات يمكن أن تتخاطب فيما بينها، بشكل جانبا من المعارف المتصلة بالإنترنت^(٢٤) فقد استُشرت الحكومة بشكل عام، ووزارة الدفاع بشكل خاص، هي إنفاق الملايين على «حواشٍ متوحدة autistic»^(٢٥)، وكان لابد، من ثم، من نظام ما لربط النظم بعضها ببعض.

على أننا قد نرى عمليا على تحامل شكل حر من التدخل الحكومي الذي أتاح ظهور الإنترنت؛ ونقصد التشريع الذي أكد أن نظام التشغيل الذي قامت عليه الإنترنت لن يتقلب عليها.

وقد جاء نظام التشغيل المادي الذي أطلقت منه الإنترنت مجعرا مسبقا بالأسلاك. فكانت أسلاك التليفون هي التي تصل المنازل بأحرى، لكن الحق القانوني في استخدام أسلاك التليفون للاتصال بالإنترنت لم يتحدد مسبقا. وكان لهذا الحق أن يُكتسب، وجاء التشريع ليرسي هذا الحق فلم يكن هناك

صمان بأن يُسمح باستخدام المحول modem على خطوط التليمون، وحتى اليوم هناك بلاد هي اسب تنظم استخدام المحولات على خطوط التليمون^(٢) هما كان مطلوبا لكي يقوم الثورة هو ايصال الشبكة بشبكة التليمونيات

كيف ممكن صدور هذا التصريح؟ وما الذي ممكن من استخدام الأسلاك استخداما محتلما عن ذلك الذي بصورته AT&T هي الاصل؟

هذا يدخل القصة نوع جديد من التشريع فقد ترايدت لتدخلات الحكومية التي بدأت في ١٩٦٨، عندما سمحت الحكومة بملحقات خارجية على أسلاك التليمون وتواصلت في تسعيفيات، بانصعظ على Bells لتأخير خطوط التلمافسين، بعض نظير عن العرض منها، وانتهت في أوائل الثمانينيات بعد التسمية مع AT&T، لصمان عدم إعاقه أهوى شركات الاتصالات قيام شركات منافسة في مجال نقل البيانات

وقد اتحد هذا التدخل عدة أشكال تمثل في جانب منه، هي فرض مجموعة من القيود على أعمال AT&T المسموح بها وإلزامها، من جانب آخر، بترك خطوطها مفتوحة أمام الشركات المنافسة^(٣)، وتمثل في جانب ثالث، هي حثية عامة من أن تؤدي أي جهود لجعل الاتصالات تنحاز للشركة إلى رد فعل قوي من جانب الحكومة

لكن أيا كان المحيط، وأيا كان العامل الأهم، ترتب على هذه الاستراتيجيات ترك باب الابتكار في عالم الاتصالات مفتوحا ف AT&T لم تكن تتحكم في الطريقة التي يمكن أن تستخدم بها أسلاكها، لأن الحكومة حظرت مثل هذا التحكم وبخطرها هذا التحكم، أسست الحكومة بالفعل للعموم على أسلاك AT&T

وهكذا، تركت هذه التنظيمات الشبكة مفتوحة، ومن ثم صمان استخدامها بطريقة محايدة بصورة شبيهة بالمتطلبات النصية لأسلوب من الطرف إلى الطرف وحيث إن نظام الهاتف كان يستخدم لإقامة دائرة، فقد أبقى على هذا النظام مفتوحا أمام الدائرة لإرسال أي نوع من البيانات التي يرغب المستخدمون في تبادلها عبرها وهكذا، كانت الشبكة تعمل كمصدر مفتوح أمام الآخرين ليستخدموها

وهذا نظام من الطرف للطرف يعمل في طبقة مسحتمة من تصميم الشبكة، إنه ليس من طرف لطرف على الطبقة التي تسمح بالاتصال بين جهازين في نظام الهاتف، فهذا الاتصال قد يتشكل بواسطة نظام لا يدعن لقاعدة من الطرف إلى الطرف.

لكر ما أن يجري توصيل الخدمة من البنية التي تشكلت مع حلط المدي التغطية و مصادر خارجية لعملية على نظام الاتصالات الهاتفية. تتوازي مع نفسه من الجذب في صرف على طبقة الشبكة ويأتي هذا الحلط من التصميم و تحركه على نظام الهاتف مفتوحا مام الابتكار وهذا الابتكار يمكن شبكة لا ترب من العمل

في هناك تكاليف تصميمه من صرف في الطرف هل بحسبينا لو حققنا في التحرك في حصول في مصادر - كابل نقل البيانات bandwidth - لشبكة

ومن يؤكد أن الإنترنت هو على صنعها فطاقة لشبكة تكون غير محددة في لحظة نفسها وعلى رغم أنها تنمو بمعدل أكبر من معدل نمو الطلب، فإنها تكون مكنتة هي بعض الاوقات وهي تعامل مع هذا الاكتظاظ بطريقة عدلة - رسائل البيانات التي تصل أولا، تحظى بالخدمة أولا، فيمجرد أن تترك الرسائل الطرف، تبدل الشبكة أقصى جهد لترجيلها وهي حال عمرت نقاط التقاطع الشبكة، تنحصر سرعة الرسائل المارة بتلك النقاط^(٢٨)

وهي بعض التطبيقات لا تكون «أقصى الجهود» كافية، فالإرسال التلفزيوني، على سبيل المثال، لا يكون جيد عندما تتأخر الرسائل التي تحمل صوتا. وأي تأخير يريد على ٢٥٠ ميلي/ثانية يجعل النظام بالضرورة غير قابل للاستخدام^(٢٩). وحيث ينتقل المحتوى على الشبكة في الوقت الحقيقي، حسب متطلبات تقنية طاقة نقل البيانات، فإن هذا العجز عن ضمان جودة الخدمة يريد من الكلمة. ولمعالجة هذه المشكلة بدأت التقنيات تقترح إدخال تعديلات على بنية الشبكة تريد من إمكان توفير بعض أشكال الخدمة المنصوبة. وتأتي هذه الحلول عموما تحت عنوان حلول «حدودة الخدمة» (QoS). وهذه التعديلات من شأنها تمكين الشبكة من معالجة «أصناف» البيانات بطرق مختلفة. الفيديو - على سبيل المثال - يلقي معاملة تختلف عن الرسالة الإلكترونية، والصوت يُعامل معاملة مختلفة من قبل شبكة العنكبوت

ولتمكين هذه القدرة على التمييز، تحتاج الشبكة إلى قدر من الوظيفة أكبر مما يسمح به التصميم الأصلي. فالشبكة بحاجة، على الأقل، إلى أن تكون قادرة على تقرير صنف الخدمة التي يجب أن تتوافر لتطبيق ما وتقوم بمعالجة الخدمة على هذا الأساس. وهذا، بالمقابل، يحمل تقديم تطبيق جديد أكثر تعقيدا، حيث يحتاج المرمج إلى مراعاة سلوك الشبكة وتمكين التطبيق من التعامل مع هذا السلوك



على أن الحصر 'مختص' يأتي من 'مستح' غير 'المختصة' لهذه الخواص الإضافية - قدرة الشبكة من ثمة على بيع حاصية تمارس التعبير صديق 'لصالح' (ومن ثم صديق) أنواع معيية من 'محتوى' وحسب 'كثف' مؤشرات 'نوعية' المنتجين الرئيسيين 'لوساط' من 'ليارات' 'ال' خواص' حاسمة 'حز' - 'خدمة' تشكل 'قدريها' على 'تمكين' 'مألف' 'الشبكة' من 'مضاء' 'عروض' 'مستعدي' 'وسريع' 'مروضة' - 'مثل' 'حيز' 'تفريق' 'مجهر' 'نظام' 'شركات' 'لث' 'لاستريه' ABC 'لاستقبال' 'نطد' 'ث' 'ثكوبمي' CBS ويمكن 'تليل' 'هذه' 'الحاظر' 'بالاعتماد' على 'اختيار' 'نصا' 'خوذة' 'خدمة' 'حاصية' 'تقنيات' 'الخوذة' 'تعبير' 'أخر' 'أكثر' 'تؤلف' 'من' 'حيزها' 'مع' 'عبد' 'من' 'الصرف' 'أني' 'لطرف' ^(١٧)، 'لكن' 'أصعب' 'هذا' 'الاقتراح' 'عالميا' 'ما' 'يعصون' 'عن' 'حول' 'حرى' 'وضح' 'سببيا' - 'زيادة' 'القدرة' 'بمعنى' 'به' 'إذا' 'كن' 'من' 'أؤكد' 'أن' 'هذه' 'التقنيات' 'تصيف' 'خوذة' 'خدمة' 'بلايترن' 'وإذا' 'كث' 'تقنيات' 'خدمة' 'خوذة' 'مثل' 'حب' 'من' 'فصل' 'RSVP' 'بمي' 'بهذا' 'العرض' 'لكن' 'بكلمة' 'كبيرة'، 'فلرما' 'كانت' 'زيادة' 'القدرة' 'حلا' 'اجتماعيا' 'أقل' 'كلمة' 'وبعبارة' 'أخرى'، 'فإن' 'نظام' 'تسعير' 'لتحصيل' 'الموجه' 'العريضة' (الكس) 'بحل' 'مشاكل' 'معينة'، 'لكن' 'إذا' 'كان' 'تطبيقه' 'يتناقض' 'مع' 'مبدأ' 'من' 'الطرف' 'إلى' 'الطرف'، 'هذا' 'يضر' 'أكثر' 'مما' 'يفيد'.

وهذا ليس معناه أنه سيضر أكثر مما يفيد. فليس لدينا حتى الآن ما يجعلنا نتبين هذا. لكنه يثير مسألة أساسية عادة ما تعفلها عملية 'السرة' نظام الرقابة ليس هو الحل الأفضل لنندرة الحل الأفضل هو، ببساطة القضاء على لندرة وهذا هو الوعد الذي يشير إليه لمعلق المحافظ جورج عيلدر. فالمستقبل، كما يرى، هو عالم ذو طاقة نقل بيانات 'غير محدودة' ^(١٨) 'تسرعان' ما 'سنتقلب' صورتنا عن الشبكة الآن - وصلات بطيئة وآلات سريعة. فمع حلول الزجاج محل البحاس (كما هي الألياف البصرية) والأهم، مع حلول المحولات البصرية محل المحولات الإلكترونية، تسترب سرعة الشبكة من سرعة الصوت. وهو يرى أن القيود التي نعرفها على الأسلاك التي ستخدمها الآن ستنتهي. وفي النهاية، حسب قوله، سيكون من شأن التخلص من السرة تغيير كل ما نعمل.

وتثور الشكوك هي شأن مراعم غيلدر حول التكنولوجيا ^(١٩)، وكذلك هي شأن اقتصادياته. فالاقتصادي داخل كل مما لا يمكنه القطع بوجود مصدر لا يهـ عن إعاقته، والواقعي هي كل ما يرهـص الإيمان بالحنة. لكنني أميل إلى الاعتقاد بضرورة تواهر قدرة نقل بيانات غير محدودة وأنمي أن يثبت خطأ أصحاب فكرة الاقتصاد القائم على الندرة

ويتجسد الحبس في تشكل فيه بالتطور السعيد. نحو عالم يتبع فيه مبادئ الحسنة، فكذلك بساطة. أسلوباً سحياً (أو رُحانياً) محلياً وهذا ليس لاحتواء لا ونير لغة ما يشير إلى أنه سيكون كذلك فيما بعد. وكما يقول «ستد» القاصد، ثم هو في رسالة بعث بها «لي» عن كتاب «بلندر» عند باب مام مشكلة - علامة دنيا دولار - كم عندما - نقل هي «الكيمياء» (شرح ردود الأفعال التي كان يمكن أن تحدث لكن لا عند من ورائها) هالعو مل الحصة سدو وكان دورها «وحيد» هو حسي الأموال من مشروعات لبسة السحنية، إذ ما بُسب مروحة بالقدرة على العمل .. وهذا في الصناعة، كل المشروعات «الساحبة» شركات قائمة على تقنيات للعمل وتحديد الأولويات»^(*).

وهنا تكمن مأساة العموم. فإذا كان العموم هو عموم الابتكار الذي تحتضنه بروتوكولات الشبكة، وعلى رأسها طريقة من الطرفين إلى الطرفين، فإن مأساة هذا العموم من ثم هي ميل الصناعة إلى إصافة تقنيات للشبكة تقوصها. [...]

وقد ولدت الإنترنت على طبقة مادية خاضعة للتحكم، تشكل من بروتوكولات تبادل المعلومات TCP/بروتوكولات إنترنت IP، لم تكن حرة بحال، وتعرض هذه البروتوكولات عن مبدأ من الطرفين إلى الطرفين، ويصبح هذا المبدأ بماعلية المضاء الذي توفره أجهزة الكمبيوتر المتصل بالإنترنت من أجل الابتكار والتغيير. وكان هذا المضاء المتنوع مهما للحرية، المسية على أنظمة تشغيل خاضعة للتحكم والحرية تُبنى على عمومية الابتكار. وهذه العموم، شأن غيرها من العموم، تزيد من قيمة المضاء المتحكم فيه ومن هنا، فإن الحرية تعزز القيمة الاجتماعية للتحكم فيه وهذا درس سنعود إليه

(*) "Commons on the Wires" from Lawrence Lessig (2001). The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World. Random House. New York, pp. 25, 34-7, 39-48, 275-8 (notes). Reprinted by permission of Random House, Inc and International Creative Management Inc © 2001 by Lawrence Lessig

المراجع

- 1 National Research Council, *The Internet: A Guide to the Future* (Washington, DC: National Academies Press, 2000).
- 2 Telephone interview with David P. Reed, February 7, 2001. Reed contributed to the early design of the Internet, and was a TCP/IP "wonderful" student at MIT.
- 3 Lawrence Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace* (New York: Basic Books, 1996), 243, n. 19 (quoting Kapor).
- 4 Network Working Group, "Request for Comments 1958: Architectural Principles of the Internet," Brian E. Carpenter, ed. (1996), available at <http://www.ietf.org/rfc/rfc1958.txt>.
- 5 Ibid., §2.1.
- 6 Ibid.
- 7 Tim Berners-Lee, *Bearing the Web: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Invention* (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1999), 99.
- 8 Telephone interview with David Reed.
- 9 Berners-Lee, 208.
- 10 National Research Council, 138.
- 11 Ibid., 107.
- 12 Ibid., 36-7.
- 13 Ibid., 37.
- 14 Douglas E. Comer, *Internetworking with TCP/IP*, 4th edn., vol. 1 (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2000), 69 ("HTTP stands for 'hypertext transfer protocol' and is '[t]he protocol used to transfer Web documents from a server to a browser'"), 713 ("TCP stands for 'transmission control protocol'"), and 694 ("IP stands for 'Internet protocol'").
- 15 Berners-Lee, 35.
- 16 See Robert M. Fano, "On the Social Role of Computer Communications," *Proceedings of the IEEE* 60 (September 1972): 1249.
- 17 Berners-Lee, 46. See also James Gillies, *How the Web Was Born: The Story of the World Wide Web* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2000), Hafner and Lyon, *Internet Dreams: Archetypes, Myths, and Metaphors* (Mark J. Stefik and Vinton G. Cerf, eds. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997).
- 18 Berners-Lee, 40 (describing Gopher and WAIS growing faster).
- 19 Ibid. (interconnect).
- 20 Ibid., 72-3.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid., 74.
- 23 Ibid., 99.
- 24 John Naughton, *A Brief History of the Future* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1999), 83-5.
- 25 Ibid., 84.
- 26 See e.g., http://www.asiapoint.net/insight/asia/countries/myanmar/mv_spdev.htm.
- 27 Steve Bickerstaff, "Shackles on the Giant: How the Federal Government Created Microsoft, Personal Computers, and the Internet," *Texas Law Review* 78 (1999): 25.
- 28 National Research Council, 130-1, n. 18 (describing best efforts as consequences of uniformity).



29. "Humans can tolerate about 250 interconnections before it has a noticeable effect." <<http://www.dialogic.com/solution/telecosm/4.htm>> Web site.
30. They are described in Mark Cavonius et al., "The New Server Architecture: How to Encourage Innovation of Servers in Networks," *Workshop Paper '99*, on file with author. 14.
31. See G. Grider, *Telecosm: How Infinite Bandwidth is a Reality* (New York: Free Press, 2000), 178-84.
32. See e.g. Bill Frezza, "Telecosmic Punditry: The World Through Camera-Booted Classes," *Internet Week* (December 4, 2000), 47; Josh Wasker, "The Telecosm," *Slate* magazine (September 11, 2000), available at <http://slate.msn.com/code/MoneyBox/MoneyBox.asp?show=9/11/2000&icMessage=6> (Mr. Grider runs against the current wisdom that sees bandwidth shortage as a problem); John D. Bell, "From Here to Infinity," *Village Voice* (September 5, 2000), 65 ("It takes either profound sloth or transcendent faith to persist in voicing such breathless sentiments."). For a more favorable review, see e.g. Blair Levin, "Review: TELECOSM: How Infinite Bandwidth is a Reality," *Brookings Washington Monthly* (September 1, 2000), 54.
33. E-mail from Timothy Wu to Lawrence Lessig, February 16, 2001.



نشر مفتوح .. تقنيات مفتوحة^{*}

عراهم ميكل

١٢ سبتمبر ٢٠٠٠ حمل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية لم يبق عليه سوى ثلاثة أيام، ووصل سيدي حوالي ٢٢ ألف صحافي لتغطية أكبر حدث إعلامي على جدول الأعمال. وأثناء المباريات، سيكون في مقدور الصحافيين الاستفادة من مصادر المركز الدولي للبحث هي هامبشير باي، بماله الـ ٣٢٠٠، و ٧٠ ألف متر مربع من التسهيلات التلفزيونية، و ٧٠٠ كاميرا و ٤٠٠ من آلات الفيديو. هذا غير مئات الأطقم الإصاحية وآلاف المتطوعين المستشرين لمساعدة مراسلي الصحف المطبوعة، لكن هذه المصادر ليست متواهرة للجميع وفي مستودع أدخلت عليه التمديلات بحي سانت بيهتر الغربي الداخلي، يشارك مركز سيدي للوسائط المستقلة أيضا في التحضير للمباريات^(١) ويضم المبنى، إلى جانب مكتبة هوضوية، مكتبا «الأصدقاء الأرض» وبعض المقيمين، وعرة

شارع بعد سريته
لحامة لاسعد،م لاثياء»
وليام جيسون

تصطف هيها دسته من أجهزة الكمبيوتر بعض الصور مرسوم باليد أو على هيئة ملصق، حياء كتبرعات أو حُبت من حاديات القمامة يتحلق المتطوعون المشاركون على الأطراف يسعون «تقصص ويساعد بعضهم بعضا في تحميل ملصقات الفيديو والملصقات الصوتية شاشات ومشغلات أقراص احتياضية بحالات محتلمة مكومة على أرفف تقاسم المكان مع عرائس بطريق لينوكس وراية معجم مصادره للبور سوم وزيات كتب عليها «وسائط اصنعها بنفسك» و«هضبة للتعلق» وبعث مركز سيدني للوسائط المستقلة، بقصاصات سجادته المرودة والكرسي المتاعمة معها، قصاء مرآب للتدريب، وبعودجا لثقافة «اصنعها بنفسك» وموردا يعتد به، والمركز، كما يمول التطوع عابرييل كويبر «يعمل على رائحة محول إشارات محترقة»

ومركز سيدني للوسائط المستقلة باقلة على الإنترنت، مفتوحة أمام كل أشكال تبادل المعلومات، وتكتب القصص وساقش الأفكار، والمركز، الذي أنشئ بالأساس لتعطية مسائل تتعلق بالدوره الأولمبية وليس كسجل للميديايات، كان لا يزال على قوته بعد مرور عدة أشهر على انطواء الألعاب النارية لحمل الختام وهو بالأساس صفحة على الشبكة تنشر أليا مساهمات من مشاركين، يتبادلون ملصقات النصوص، والصور، وأعمال العرافيك، وتسجيلات الفيديو، والملصقات السمعية وتقوم قاعدة بياناتها تلقائيا بتحديث الموقع لتضع كل مساهمة جديدة في المقدمة وبينما يشكل الموقع الإلكتروني مركزا افتراضيا، يتيح لأي شخص تقديم مساهماته من البيت، أو العمل، أو المكتبات أو مصاهي الإنترنت، فإن القصاء المادي للمكتب يقدم دعما طوعيا بالاحتياجات التقنية لدعم الإسهامات، مثل تنزيل أشرطة بصرية وسمعية.

وتمثل برمجية مركز سيدني للوسائط المستقلة حشدا من الاهتمامات والتأثيرات والتجارب التي تجعل منه، بطرق مختلفة، حالة من حالات فعالية activism الإنترنت، وانطلاقا من تحليلنا السابق للوسائط المدينة، سنلقي نظرة في هذا الفصل على اثنين من الحوالب الأساسية لحركة مركز سيدني للوسائط المستقلة: تبنيها للشر المتوج، وروابطها مع حركة مصادر البرمجيات المفتوحة.

ويمثل الشر لمصوح بمكرة الأساسية وراء قيام المركز هيس هبت طاقه مجريين من يأتي المحتوى من أي شخص بقرر اساهمه وليس هناك حرس للوات أو اتماء للمواد والمشاركين أحرار في تحميل ما يشاءون من المخالات : لتقارير الى طلب التحقيقات والنصائح

« كما يريد من ليس ان يكونوا مشاركين فاعين لا قراء سلسلين » هكذا تشرح هابرييل كويرر المكرة من وراء مشروع سيدي الـ Active Sydney التي قادت إلى مركز سيدي للوسائط المستقلة «إنهم أساس على دراية بالأحداث والجماعات، والأخبار وليس نحن - لماذا يتعين علينا أن نكون حراس بوابات؟ فإذا كنت تؤمن بهذه الفلسفة - تحريم من حدث المبدأ ذلك وإبداع إحوالك من بي البشر - تستعمل باتصالات حيدة واستخدام سهل للموقع».

إن المساهمة بقصتك، كما يقول ماتيو أرييسون المبرمج بمركز سيدي للإعلام المستقل، ليست أصعب من استخدام هوت ميل - اكتب مقالك على جهاز الكمبيوتر أو شبكة الإنترنت ثم اضرب الإحالة submit ومن خلال النقاش الجاد على الشبكة، حيث تحوي كل قصة اختياراً يسمح للآخرين بإضافة تعليقاتهم، تشكل كل قصة مثيرة لنقاش على الشبكة وكذلك موضوعاً مستقلاً وحتى قبل بدء عمل المركز رسمياً (في ٧ سبتمبر ٢٠٠٠)، كان ٣٠٠ موضوع قد تبودل بالفعل؛ واشترك أكثر من ١٢٠ شخصاً في قائمة البريد الرئيسية؛ وكان الموقع يتلقى حوالي ألف رسالة يومياً، وتمثلت معظم هذه الاتصالات في المحادثات الشهرية، والروابط الواردة والشبكة العالمية القائمة، التي تضم أكثر من ٣٠ من مراكز سيدي للوسائط المستقلة.

[...]

وقد تأسس أول مركز للوسائط المستقلة في سياتل لمناخ مؤتمر منظمة التجارة العالمية في نوفمبر ١٩٩٩، وخلال الأشهر العشرة التي أعقبت سياتل، قامت شبكة من أكثر من ٣٠ من هذه المراكز، يستخدم كل منها برمجة تورع محابا، وتعتمد على مساهمات الأفراد أو الرائرين وكان موقع سيدي واحداً من خمسة مراكز جديدة من هذا النوع دُشنت على الشبكة في سبتمبر ٢٠٠٠،

وبحلول مارس ٢٠٠٢ كان هناك أكثر من ٧ منها وقد تأسست مراكز التوسيط المستقلة تأسست اليوم 'توحيد' مثل عيد العمال في لندن 'أو كجر' من حملات سياسية مجلة طول مدى من الهدى إلى جمهورية التشيب ومن إيطاليا إلى الكونغرس فمركز لاعلام مستقل في البرازيل. على سبيل المثال يضم وعاء لتحليل المسائل محذرة ثلاث لغات، بينما يقدم المركز الإسرائيلي شهادات عن لأوضاع في حصة العربية وعرة

وتمثل هذه شبكة انتشارا أساسا للمركز المعارض للعمولة الذي يتباهى المشاركون في هذه مراكز ويجب ان يلاحظ، أولا ان شعار «مهاجرة لعمولة» محتمل العمولة ساحه مركبة من العمولات. لكن محتوى مواقع مراكز التوسيط المستقلة يتوجه نحو معارضة الشركات العالمية الكبرى وليس لعمولة بكل حواشيها. ثانيا، من المناسب تماما ان تكون معارضة رأسمالية عالمية متأثرة هي نفسها متأثرة لها مواقعها المحلية، وغير المركزية. هذا كانت قوة الشركات في كل مكان وهي لا مكان، مرتحلة ومتأثرة، فيسبغى أن تكون معارضة تلك القوة على شاكلتها.

وتكرار التأكيد على الطبيعة العالمية للشبكة يعني سهولة معاينة أهمية التطبيقات المحلية للاتصالات الكمبيوترية والحقيقة أن جماعات الناشطين تستثمر في هذا الإمكان منذ ما قبل بدء الإنترنت في منتصف التسعينيات من القرن الماضي. ففي أو ثل الثمانينيات من القرن الماضي، على سبيل المثال، أقامت الجماعات 'الثوية' في نيويورك قاعدة بيانات كمبيوترية لحساب محاطر الهجمات التخريبية التي يشنها ملاك الأراضي المعينون بسياسات التأمين، وحساب متغيرات مثل تاريخ الملاك الدموي، والتهرب من الضرائب، وسجل انتهاكات قوانين البناء^(٢).

وهي أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، كانت بنى الحكومة المحلية والشركات المدينية تؤسس لوجود كمبيوترى، واستخدم لمشردون في سانتا مونيكا وصلات المكتبة المحلية بالشبكة الإلكترونية العامة للمدينة لتنظيم حملة ناجحة من أجل تحسين الوصول إلى المواقع المفتوحة والمعلقة، وكلاهما ضروري للبحث عن عمل والتكيف. وهي ويلمستون وبورث كارولينا، استخدم قاطنو مشروع حرقاي بليس للإسكان بهبات عامة للاتصال بالشبكة لتأمين المزيد من الفعالية، والقيام بدور في إعادة تطويره المقترحة. وعبر قوائم

الناقش اتصفوا عن طريق شبكة بالتصميم الذي قاموا بحسب خطط إعادة التصوير (أرست اليهم على هيئة مرفقات رسائل إلكترونية) وقدموا بصائحهم، التي اُخذ بها القاضون شاء مصاديقه مع سلطات لاسكار^١

[]

وصيغة مراكز الوسائط المستقلة لتطوير موقع محلي يطبق عليه Active Sydney^{١١} وهو شأن مراكز الوسائط المستقلة مسمى مصوح لتسبر على الرغم من تأكيد الأصاهي على تسبق التصرفات المباشرة ومناقشة التكتيكات وكانت غابرييل كوير طالمة الدكتوراه بعهد استقلالات لسمامة أول من فكر في هذا الموقع في الثانية من صباح أحد الأيام في وقت كان عليها فيه أن تفكر في بحثها (على الرغم من تأكيد أن قمة Active Sydney أصبحت عملية حماسة إلى حد كبير ويطورت بمصلح حالات وأفكر متطوعي الموقع). وقد تمثلت أول التحيات في تقويم شهري منسوح لأحداث التمييز الاجتماعي المحلي، هي تقويم «النشط الولع» Manic Activist وكانت القائمة، التي قام بتجميعها طالب من المدافعين عن البيئة، تحوي تسجيلات لأشطة مباشرة ومحاضرات، وندوات، وجماعات، وعروض سينمائية تقول كوير «كفزة إخبارية للوحات الإعلانات، ومدمنة لمهمات المعلومات والرسائل الإلكترونية، كان من الواضح أصاهي أن هذا النوع من المعلومات يجب أن يكون على الشبكة. وببما كان تركيزها الأصلي على الأحداث، تسعى Active لأن تكون أكثر من مجرد صحيفة تحريرية أو هيئة تحرير لشرة هئية إنها تسعى لأن تكون ملتقى، ومنطقة إلكترونية مستقلة، وببما للمعلومات النشطة، تتواصل به حركات التغيير الاجتماعي بكل أطرافها إن ما نأمل به هو أن يتمكن المشاركون من تحويل حديثهم إلى فعل، سواء بمناقشة أحداث التقويم أو الاستعانة بالناقش لتسهيل أحداث أو أعمال المستقبل - حتى الأشياء البسيطة، مثل استخدام المنتدى لتوجيه خطاب مشترك لمياسي أو مؤسسة أو بنك».

وقد كانت لكوير شبكة واسعة من الصلات بجماعات نشطة في سيدني، ومن بينها العدد الكافي Critical Mass^(٩)، لكن تجميعها على الشبكة استدعى خبرة ماتيو أرنيسون، وهو أيضا طالب دكتوراه في الميرياء بجامعة

سيدني وكثير أربيسون مؤسسا مشاركا لجماعة تكنولوجيا الناشط الفئوي (CAT) في ١٩٩٥. يمكن التعرف على اتحاد الجماعة من شعارها «المشاعون، والنجاحات العامة والاندراج على طريق المعلومات المتفوق - ويقدم الجماعة، من بين سمة حري الدرب والمساعدة التقنية لرب سبون قصاصا تقديمية على الشبكة - ويمكن أربيسون من خلال مساهمته في ابتكار Active Sydney من صفة هذه الحبرة إلى حبرة اثنين من المرمحين كان عليهما المشروع هي المشروع

وفي مقاهي الهد عن لمرمحية المفتوحة المصدر «الكاتدرائية وتسارار» يرى أربس دابموند ان «عمل البرمجيات الحيد يبدأ بحك الجرح الشخصي للمتمسدين لهذا العمل»^{١٧} وكانت الحكة التي من شأنها التوصل الى برمجيته مركز الوسائط المستقلة هي الصيق بتراتبية غير متجة وجماعة سياسات تنتمي إلى إعلام بديل آخر، وشأن كثيرين من سكان المدن، شعر ماتيو أربيسون بالنعاسة حين أصبحت محطة راديو حي جي حي Tiple J، التي كان ينصب بركيرها فيما سبق على سيدني محطة قومية، محلقة هجوة مثوبة جاهدت محطات محلية أصغر، مثل 2SER لتتجاوزها. ولأه افتقد الإحساس الحسي بحي حي حي القديمة، انجذب أربيسون إلى التلفزيون الفئوي، لكنه استاء من إدارة وسياسات جماعة متخمة، هانتقل إلى الشبكة. وعن طريق تكنولوجيا الناشط الفئوي أقام الصلات مع جماعات مستقلة تعمل في الوسائط القديمة والحديثة على حد سواء، وتوصل إلى برنامج مكّن من النمطية الإلكترونية لأحد مؤتمرات الإذاعة الفئوية الأسترالية في ١٩٩٥، قدمت الجماعة أول قطعة لها من البرمجية المأتمنة automated مؤتمر هي ١٩٩٧، وقد مكنت هذه البرمجية من التحديث المستمر عبر المراسلين الموجودين في الحدث، ومساهمات من لم يتمكنوا من الحضور. ذكر أربيسون استاء مرة أخرى من تراتبية الإدارة، وهي حبرة بالغة الأهمية لتطور برمحية الأفقية الأفقية لـ Active.^(٨)

وقد دخلت Active Sydney الشبكة للمرة الأولى في يناير ١٩٩٩، مستخدمة معظم حواص برمحية مراكز الوسائط المستقلة اللاحقة - النشر المفتوح، تبهيات البريد الإلكتروني وتقويومات الأحداث وبحلول مارس ٢٠٠٠، كان الموقع يحوي تفاصيل الاتصال بأكثر من ١٠٠ منظمة في المدينة -



جماعات إداعة ونصريون هتوية. تعاونيات للأعديه العصويه. شطاء في مجال النقل لعام. قوائم لمناقشة حقوق المحجر بجمعات الحسن خدمات لاستشار ب القابوسه هروغ محبیه لمظمة العصر واصدقاء الارض. Ecopella - «نجمع هتوي يقدم اعمال كورال حديثه عن اسائش السئبة»^(١٠)

[]

وعند الاسهاء من التخطيط لتحركات سياتل. التقى ريسون بعض الشطاء. لأمريكيين يحططون لإقامه موضع لتعطيه هذا لحدث كانو يمكرون في حط أبحار على لشكة لإصدارات الوسائط البديلة مثل محطات لإداعة الهتويه في الولايات المتحدة. لكنهم كانو يعترمون ستخدم برمحية تحاربه لتشغيله وأقضمهم أريسون بأن المرايا التقبسه لموقع قائم على برمحية حرة ستريد من إمكان التعاون الدولي. وقد وهرت برمحية Active Sydney الأسس للعمل.

وكان أريسون الذي كان يمارس عمه من سيدني، الأداء التي بفصلها انطلق مركز سياتل للوسائط المستقلة على الشبكة قبل الأحداث بأأسوعين ومع بدء الاحتجاجات، تحول التبعد المكابي عن سياتل إلى ميرة حقيقية. استطاع أريسون التركيز على مشكلات إدارة الترميحة والنظم بأوضح مما يمكن للحبراء على الأرض. المدعومين بجهود معاونين يتولون ترقيم digitize لقطات الفيديو وإرسال قصصهم، كما كان هذا يعني أنه لن يضطر إلى التعرض للعبارات المسيلة للدموع التي كانت تهب على مقر مركز سياتل للإعلام المستقل بين الحين والآخر.

إعلام «اصنعها بنفسك» والتردييات الإخبارية

[...]

بهذا المعنى، تعد مراكز الوسائط المستقلة حلقة في سلسلة طويلة. وقد مكنتنا أبحاث داوسع التاريخية عن الوسائط البديلة من اقتفاء أثر هذا الميراث على مدى مئات السنين. لكننا نجد جدرا أساسيا لطريقة مراكز الوسائط المستقلة في تراث المجلات الإلكترونية fanzine. فهي تأريخه لصاحب «الحلم الإنجليري» بقول جون سافينغ إن «المجلات الإلكترونية هي



التعبير الأكمل - الأرحص و لا سرع من السحيلات إنها الوسطة medium وهناك أيضا المقرطة - اذا كان المقصود بـ الموجة الجديدة ، استيعاب الاجتماعي، فإن المحلات الالكترونية خير من غير عن هذا .

و اذا كان صوت معنى التروك بر مع الرمز بعد اصدار Sex Pistols ثنائي اليوماته القصيرة فقد كان لا يتشاور جماليات «اصنعها بنفسك» التي تمثي المنحة الالكترونية الاثر الابدع - كان لظهور شركات التسجيل والموزع المستقلين دور أكبر في تعبير الموسيقى من أي الجومات موسيقيه واتاح ردهار هذه المحلات، كما يرى سافيع الإمكان للتعبير عن لدات ويرغم مارك بـ، من المحلة الإبداعية Sniffin' Clue، أنه كان يكتب كل موضوع كمسودة دون مر حفة وتصدر السحة النهائية وبها علامات على لسطور قبل لسافيع «لم اكن مهتم بالمحلة بعق، كانت الأفكار هي ما يهمني»^(١١)، فهناك خط مباشر يصل بين المجلات الأولى وفلسفة النشر المفتوح لمرآكر الوسائط المستقلة

وهذا المبدأ للاتصال - بعد أن أصبحت المرفقة تتألف الآن من ثلاثة أوتار - هو العمود الفقري لما يطلق عليه الأكاديمي المحصص في الدراسات الثقافية، جورج ماكاي، «ثقافة اصنعها بنفسك». إنه يرى هبها «اهتمامات وممارسات حول راديكالية خضراء، وتحركات سياسية جديدة، ونمات وحررات موسيقية جديدة، يشكل الشباب هوامها وموجهها»^(١٢). ويتجسد هذا هي قائمة المشاركين هي مجموعة ماكاي «ثقافة اصنعها بنفسك»، يشهاداتهم حول مشاركتهم في إقامة صحف ومحلات الفيديو المستقلة، وإصلاح لشوارع والأرض أولال، والأحزاب الحرة وثقافة المسافر وفي القلب من هذا نشر الثقافة ليس هذا مجرد تبشير بالفعالية Activism، بل هو المعالية نفسها فالكتابة فعل، والنشر المتوح هو تدخل ثقافي مباشر.

ويعترف ستيفن ديكومب، في كتابه عن المجالات الإلكترونية، بالقلق من التراجع الفعلي للفضاءات الثقافية للنشر المتوح عن التراماتها، وعن العمل الملموس - وسائط «اصنعها بنفسك»، هي هذا التحليل، مجرد «ملاد متمرد في عالم بلا قلب». ويتساءل ديكومب ما الحيد في كل هذا الإبداع الثقافي الصرعي، إذا ظل «أمنًا داخل حدود العالم الثقافي؟»^(١٣). وتتيح الحالة الراهنة من تطور إعلام التشفاء على الشبكة، كما يمثلها هنا مركز سيدي للوسائط المستقلة، فرصة لإعادة النظر في هذا الفصل بين الكتابة والفعل، وبين التعليق والمشاركة.



وعادة ما تصاغ الأسئلة المتعلقة بالوسائط البديلة من منظور اقتصادها الأساسي، وحول مسائل الملكية والحصول access، دافع السبع الذي يعود على «اصغها سمعك» من المحلات الإلكترونية إلى التمكيز في الوسائط بديلة من منظور المحتوى المطور، لطرق لن يباع ويعدم بها هذا المحتوى

[٠]

الإصرار

[١٠٠]

لكي نمهم حركة المصدر المفتوح، علينا أن نقر بأن عوالم الحوسبة والشبكة تشهد أيضا بناء سياسات داخلية in-built تقنية. وكانت هذه نقطة حطرة في دعم امبرتو ايكو الهرلي بأن الاختلاف بين نظامي تشغيل مانتوش ودوس كان أقرب إلى الخلاف الديني. هيكو يرى أن كاثوليكية السطح البيئي interface لماك، بسهولة استخدام، هي التي مكنت الجميع من دخول حة الصفحات المرودة spreadsheets؛ وعلى العكس، جعلت صعوبة دوس من النظام ولاء مكلفا، يقتصر استعمال البعض في الطريق^(١٠١) ومن المؤكد أن السطح البيئي لماك قد أدخل كثيرين، كان من الممكن ألا يحوصوا الرحلة، حة الصفحات المرودة وهي تأريجه لأجهزة كمبيوتر أبل، يتحمس ستيمن ليبي للمجار البصري لأسطح مكاتبها، ويصفها أكثر من مرة بال«ذكية» - ما هي الطريقة الأفضل لمحاكاة نوع العمل الذي يجره معظمنا بالكمبيوتر - العمل المكتبي - من مكتب حقيقي، ورسامين حقيقيين، وملف حواظ، حقيقي، وورق حقيقي؟^(١٠٢) ومن منظور نشر استخدام الكمبيوتر، هالحقيقة أن سطحنا بيبي يمكن أن يحقق الهدف التسويقي للشركة بسرعة، كان بلا شك فكرة ذكية - لكن ماذا عن بقيتنا؟ هسواء كنا نستخدم أجهزتنا في البيت، أو المدرسة أو على الشاطئ، فنحن أيضا لا نزال نستخدم المجار نفسه للمكتب. السطح البيئي للنسعة الثانية Version 2.0

لكن بينما ظل المجار المشترك للنسعة الثانية سائدا على أسطح المكاتب لأكثر من ٢٠ سنة لاحقه، أصافت الشبكة طبقة أخرى من المحاز. ه«هي التصميم التجاري للشبكة، يتحد السطح البيئي الحالي قوام الصفحة الأولى من صحيفة

وبالنسبة لبعض منتقدي الإنترنت، مثل حيرت لوهيك فإن هذا يعد «ارتداد» وعودة إلى لوسيفر جمهورية القديمة المطبوعة. وفي تحليل كهذا فإن محار «الصحيفة سطر» إلى مشاركتك الإنترنت بوصفه مستهلك للمعلومات - نقرأ الصحف بطرق متعددة ومعقدة لكن ليس أمامنا، بشكل عام، فرص كبيرة لمشاركته فيها. و تتعامل معها أكثر من «وسائل إلى المحرر» لكن مانيو ارييسو يرى هي تجمع بين محار الصحيفة وإمكان النشر المفتوح الذي يتمتع به الشبكة إعادة اكتشاف فكره الصحيفة لا كوسيلة للاستهلاك وإنما للتفاعل الإبداعي يقول «بقصتي معظم الناس معظم الوقت الذي يملقونه هي نصيح الشبكة هي عمل صحتهم الخاصة عبر البريد الإلكتروني، و مجموعات الإلكترونية، والرسائل الصوتية، والرسومات الإلكترونية، الشخصية» هناك نمائل بين الوسائط المستمرة والنشر المفتوح كحساب من نمط أكبر لاستخدام الناس للشبكة ومرة تلو الأخرى، تشتت أجزاء الشبكة التي تتبنى مبدأ النشر المفتوح شعبيتها الكاسحة. وتأتي Geocities على رأس أهم عشرة مواقع، وأهم ملمح «أمازون هو أنه مجمع لمراجعات الكتب. هي القلب من أمازون، هناك بحيرة نشر مفتوح والمهم بالنسبة إليّ هو أنا ستقل من نمط لاستخدام الكمبيوتر عالي المشاركة هنير cubicle، إلى نمط أقرب إلى الطائفة - الصحيفة. عندما تمتح معظم أجهزة الكمبيوتر الشخصي ستجد أسطح مكتب مشتركة، لكن خلال ثوان تماجنك الشبكة بورق حائط أنيق على السطح والشبكة هي المصاء الذي يحتلظ فيه الناس، عبر السطح البيسي، من خلال الكمبيوتر. وهذه هي التغذية الارتجاعية feedback».

وبتعبير آخر، فإن صياغة التكنولوجيا ليست مقتصرة على الحكومات والأعمال، وإنما لنا أيضا دورا. يمكننا تحويل التكنولوجيا وكذلك تبنيها ويظل خير تمثيل عن هذا ملاحظة وليام جيبسون. «الشارع يجد طريقته الخاصة لاستخدام الأشياء»^(٧) وعليها أن نفكر، على سبيل المثال، في تعديل موسيقي الأحياء للآلات، وهي تحويل آلة لإعادة الإنتاج على هيئة منتج جديد. أو استخدام منتجي موسيقى المنزل الأوائل لـ Roland 303، حين حولوا ما هو معد كمعاونة منزلية لمارهي الفيتار إلى مركز إبداعي لنمط موسيقي جديد تماما. وهذه الأمثلة تسبب المشكلات لعدد من أكثر الاهتمامات شيوعا، والتمثلة هي الاستحابة الثقافية للتقنيات الجديدة - من



بينها العكز الحبري التي يلخصها لاسعدون وير هي نقة لها على النحو التالي «الابتكار التكنولوجي هو السبب الاساسي وراء لتغيرات التي يشهدها المجتمع و ليس امام الإنسان من حياز بلا الاسترخاء ومشاهدة هذه العملية الحمية وهي تترعرع»^{١٠} و لخميفة أن حركة الرمجة المفتوحة - التي بدعم البشر الإلكتروني المتوح بالعين التقني والمليسي سس أن كثيرين من الناس يقصون يومهم لإثبات حمية ريم هذه الحمية

ويرى أريسون أن «هذا سر عظمة الإنترنت و لرمجية الحرة التي تدعمها» و«هناك سبب بالامركزية المتأصلة في لتكنولوجيا هالأدوات صممها خبراء يسعون الى السردشة مع غيرهم من الخبراء و ليس بواسطة ميكروسوفت من أجل تعظيم أرباحها، ولا حتى بواسطة الحبش، على الرغم من دوره في تمويلها، الخبراء لم يكونوا يريدون احتقافات، ورؤساء تحرير، ورقابة و(هذه اللامركزية) موحودة هي أدنى عمليات نظام الإنترنت. ول «إصلاح» fix هذا، كن على الشركات العالمية العملاقة السيطرة على ما يكفي من النية الصلبة hardware وبرمجيات تشغيل الإنترنت، وتعير القواعد»

وعندما تسهت ميكروسوفت إلى الإنترنت هحاة في أوائل ١٩٩٤، بدأ الأمر، حسب تعبير أريسون، «مثل وجة حمية» فسيطرتها العملية على أسواق برمجات الأجهزة الشخصية ونظم التشغيل، بدأ وكأن الشركة يمكنها استخدام هذه الاحتكارات العملية لتحقيق احتكار آخر لكن ظهور نظام تشغيل لينوكس والاهتمام الأوسع بالبرمجيات الحرة - أو المصدر المتوح - الذي رافقه، أخسد هذا السيناريو.

وعندما يتحدث أريسون عن «البرمجيات الحرة» فهو لا يعني محرد تطبيقات متاحة بالجان، على الرغم من أن الحال يكون هكذا عاليا، وإنما تطبيقات تتيح شجرة برمجتها العملية الاتصال لا أن تحجبه، تمكن الناس وشجعهم على تعديلها ومهاياتها customize كما يشاعون. والأكثر من هذا، أن الرمجة نفسها لا يمكن خصصتها للاستغلال التجاري يمكن بيعها، لكن بشرط السماح للمشتري بمواصلة عملية مهاياتها، إذا أرادوا. فهذا يشجع على الابتكار، والتجريب، والتحسين، الذي ينتقل من ثم إلى الآخرين كي يسوا عليه. هالتطورات الجديدة تختير باستمرار وإما يُبنى عليها أو

تُعرض ويعني هذا بين نتائج أخرى أن برمجية المصدر المفتوح يمكن الاعتماد عليها كل الاعتماد وتعرض باستمرار لنوع من المراجعة الدقيقة إنها حرة، حرية لا حد لها

يقول أريسون «لقد توصلت إلى أن هذه عملية خلق محض ويشترك جانب كبير منها في مبدأ الشبوع copyleft، حيث نصصن البرمجية بحره GNU شفرة المصدر وهو ما يعنى عدم تمكين أي أحد آخر من حصصصة البرمجية بها اشبه بفيروس يستلزم عدية وتعاون مستخدمي هذه البرمجية وكل الأدوات التي ستستخدمها (في مراكز الوسائط، المستقلة) برمجيات حرة، ما يعنى أن من حق أي شخص استخدامها و نسخها أو تغييرها، ويشمل هذا الحصول على شفرة المصدر، ومخطط البرمجية وهو ما يعنى أن بإمكاننا مهابأتها وفق احتياجات كل منا أو إضافة خواص إليها من دون تردد وبعد أن تحبي ثمار البرمجية الحرة، تجاوزها»

وهكرة الاختراع المشاع هذه ليست بالهكرة الجديدة فسوك Salk، رفض استخراجه براءة اختراع لاكتشافه مصل شلل الأطفال، وسيامين فرانكلين ترك الكثير من مخترعاته من دون براءة، قائلا «يبيعي أن يسعد حين نتاح لنا فرصة خدمة الآخرين باكتشافاتنا، ويجب أن يكون هذا بلا مقابل، وبسخاء»^(١٩). ومن المهم أن يؤكد على أن هذه ليست حركة هامشية - يشير أريسون إلى أن مشاركة موقع Apache المفتوح هي السوق تبلغ ضعف أي منافس آخر، بما في ذلك ميكروسوفت، بل إن وحدة خدمة هذا الموقع تستخدم في تشغيل Hotmail التابع لميكروسوفت^(٢٠)، وتبني شركات رئيسية هي تكنولوجيا المعلومات، ومنها IBM، و Netscape، و Hewlett-Packard مبادئ برمجية المصدر المفتوح، بقدر أو بأحر وهي فبراير ٢٠٠٢، نشرت مجلة New Scientist مقالا عن تحولات شهدها هذا المجال وانتشار مبادئه خارج نطاق الحوسبة، من القانون المفتوح إلى الكولا المفتوحة، لكن ربما كانت أهمية هذا المقال الحقيقية تعود إلى أن المجلة تصدر برخصة تجريبية، وتشجع هراءها على نسخ أو إعادة نشر أو تعديل النص. كان المقال نفسه مصدرا مفتوحا^(٢١).

وهذه البرمجية المفتوحة المصدر ليست سلاحا فعالا بيد الشطاء فحسب، إنها، بحد ذاتها، حركة للشطاء.



يقول أرييسون «تمثل البرمجية الحرة المصالمة الأساسية في وجه حصص الانترنت إنه بصال كبير من أجل مستقبل وسائل الاتصال الجماهيرية وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن حركة البرمجية الحرة حركة نشاط قوية لكن حفية إلى حد ما ويعود هذا إلى أن المشاركين فيها لا يعتبرون بعضهم من الشطاء بحق بسبب لا يدرك شطاء آخرون ما بحرى وبصميم لحركة شديد اللامركبة، يبدأ المتمون إليها بتلثائيه مشروعات جديدة وبمقصونها هالك ليروا ما إذا كان الناس يحبونها والنسب الأكبر الذي جعل صاع البرمجية الحرة لا يدركون أنهم من الشطاء هو أنهم يستمعون كثيرا بما يفعلون! فلمرة، بصيعون برامجا يصل ما يريدون، لا ما يحصلون عليه مقابل ما يدفعون، وبلتحقون بعائلة كبيرة من الآخرين الذين يشركوهم عليه صياغة البرامج»

وهكذا، تسجم فلسفة مراكز الوسائط المستقلة للنشر المفتوح بالصورة مع أسسها التفضية في إطار حركة المصدر المصوح فكلاهما يرى بالصورة أن من الممكن، بل ويجب، الوثوق بأن أي شخص مبدع ومسؤول على حد سواء.. وكلاهما السسخة الأولى Version 1.0 من الإنترنت في العمل بالمراكز، في تشارلها عن السيطرة التحريرية لمصلحة الاعتماد على مسؤولية المشاركين عن إسهاماتهم، تتق بأن عملية الانتقاء الداتي كصيلة بالحفاظ على استمرارية المشروعات.

تقول عابرييل كويسر «إنك إن أتحت هصاء يمكن للناس عصره أن يكونوا أذكاء ومبدعين ويتمتعون بالخيال، هسيكونون كذلك. هنم تكن لنا، على سبيل المثال، مشكلة مع من يكتبون بطريقة غير سليمة، أو حتى مع الأخبار المملة هأنت إذا نظرت إلى المصص الإخبارية، ستجد أن معظمها تتصمن الكثير من التفكير والمحود».

وحركة مراكز الوسائط المستقلة والمصدر المفتوح ليست، بالطبع، مشروعات الشكات الوحيدة التي أسهمت في البنية التأسيسية للتكنولوجيا. وعلى مستوى المعائية الثقافية، تريدنا بعض الأعمال الفنية الممتعة على الشبكة إدراكا بأن أدواتنا الجديدة الأبيقية ليست محايدة. وأحد أمثلة هذا هو Word Perfect (sic)^(٢٣)، وهو مشروع فني على الشبكة يعرض سطحا يبين لمالحة الكتابة، بسيطا ومرسوما باليد. هنحن مدعوون لاختيار سطح



يكتب عنه - ظهر هذيرة هاتف و تفويج قديم شرط من عليه سجناء - ثم
بحرارة من حقد "حر و انظم وهي حين أن الانقوبات على مسطرة
الأدوات شائعة بالأساس من الغر عليها تصدر رسائل تلصق انتباه
الاعتماد - لرايد على أنواع بعضها من التكنولوجيا للكتابة والتراسل
والتمكين - حتر مراجعة جهه وسيجبرك بأن عليك الرجوع الى قاموس
و ناك من هجائها - طلب فتح وثيقه محفوظه وستصلك رسالة تقول «عليك
اعلاق عسبك ويذكر اي وضعها بفسك» ويحكك زر «ترجع undo» على
تحمل مسؤوليتك عما كنت تفك

ما لدي بعينه كل هذا؟ به برحرا على اعتمادنا على وظائف الية لكنه
يشير أيضا الى القيم المؤسسة built in لبرامج معالجة الكتابة، وإلى احتمال
وجود فجوة بين الوظائف الالية التي يقرر مبرمجها مسطرة الأدوات أما
باحتاجها، وواقع عمله الكتابة (يصم Word Perfect أيقونة لملاية الشاي
لأوقات الراحة) وحسبما تقول جابيت هوفمان، فإن تعلم الكتابة بمعالج
الكتابة يتضمن تعلم نوع جديد من اللغة^(٢٣) والبرنامج يلفت انتباهها لهذا
والى قدر المهارة والاستقلالية الذي يسمح لنا به المبرمجون.

على أن هناك مشروعا أكثر تقدما من هذا، هو الانتقاء الطبيعي
Natural Selection وهو محرك بحث هد، أقيم ردا على المواد العنصرية
والتي تروح لفكرة تفوق النيص المداولة على الشبكة^(٢٤). وهو يعمل على كشف
الموضوعية المزعومة لمحركات البحث السائدة، بالتدقيق في طرق اختيار وترتيب
نتائجها. وكما يقول ماتيو هولر، أحد مدعي المحرك، فإن «الحيد البادي لهذه
التقنيات وللأسس الثقافية التي تقوم عليها لا يعول عليه»

ويقدم الانتقاء الطبيعي الذي أقامه أعضاء من جماعة Mongrel للصحف
بالمملكة المتحدة، سطح بيبي تقليدي. لكن إذا أدخلنا بحثا احتراصيا معينا
strings، نهبط إلى شبكة محتوى موارية أقامتها Mongrel والمتعاونون معها.
وتقوم الفكرة على أن أي شخص يبحث عن كتابات عن الناريين الجدد مثلا،
سيجدهم أنفسهم على موقع يسخر من آرائهم. لكن المحرك لا يشط بالبحث
عما يمكن أن يعتبر كلمات عدوانية دالة وحدها ولناخذ كلمة قملط «cats»
كمثال غير صار، فعندما يبدأ بحثا، يسترجع المحرك قائمة ضخمة بالمواقع
ذات الصلة بالقملط - كلها أسماء موارية لروابط متصلة بمحتوى Mongrel.



سمر على حثارتنا عن بقطر هذا بقر استنباطاً للتقييم الداني لتصدير
 حرص قبوا كمهاجرين إلى المملكة المتحدة املاً الاستيب وسبظهر لك
 مائل عن امره حماكية تدعى حوي غاردير ماسه في ٢٨ يونيو ١٩٩٣ بعد
 تقييدها بنوب "حرام" اثر صدور أمر بترحيلها وهبت موقع حر يحوي
 مقالا عن فرق موسيقى "باربين" الحدد بقلم ستيفوارت هوم كاتب ما بعد
 الوصفه Proliferationist ومقال آخر عن الاسلام والعولة بقلم حكيم بك
 والنتيجة لم يحب محارب البحث شيئاً مهيماً لا شيء ذو قيمة وبطل
 تسائل عن العمليات اسي عن طريقها تختار كليات البحث لعديه موادها
 وتنظمها. ويرى ماتيو فولر أن المشروع يعبر عن السياسات و لا فتر صاب
 المؤسسة لمركات البحث العادية وأن طرقها هي اختبار وتقديم النتائج يُقع
 الموقف الجوهرى من الافكار العالمية لموع المستخدمين الذي يتحيلة
 مبرمجوهم. ولا مفر، بالطبع من استخدام مثل تلك الافتراضات، لكن أحد
 ملامح الانقاء الطبيعي يتمثل في عدم استقاد المبرمجين على فعلهم هذا، بل
 ألا نسي أنهم يفعلون هذا حين نستخدم محرك البحث

يقول فولر إن «سلطة محركات البحث السائدة نابعة من الدقة النسبية
 لقدرتها على الرحف من خلال الشبكة وإصدار الأوامر لها وهناك أكثر من
 طريقة لعمل هذا. فها هو تستعل، بالطبع، رؤية واصحة للعالم، وطريقة لإصدار
 الأوامر للأشياء وتقسيمها إلى تعريفات بسيطة ومحكمة ونقل بحسب إن
 الشعر قليل هناك هها هي الإسرت تتحول إلى حراة للتصنيف وبالسبة إلى
 التقنيتين الأخرين، فإيهما يقومان بسظيم ما يحصل عليه الزاحف بدخوله أحد
 محركات البحث، بطرق محتلمة هام نظرة ثابته للكلمات أو المحتويات المناسبة،
 وأما نظام للأوامر محدد وفقاً لاحتياجات المستخدم لوجهته من خلال نتائج
 البحث، والأول عبارة عن شكل من أشكال الموجهات مخفي ومؤتمت
 Automated، والثاني أكثر لطفاً، لكن يبدو أن صبطه رهس، إلى حد كبير،
 بالمشاركين في البحث عن موضوعات لها نتائج بحث محددة وفقاً للألية
 السكانية لمستخدمي الشبكة ولهذا معديه الصمينة «لواصحة».

كما تعود أهمية الانقاء الطبيعي إلى ارتباطه بإحدى القصص الأساسية
 المروعة المتصلة بالشبكة. الرعم بأن المعلومات الموحودة على الشبكة لا يمكن
 الوثوق بها وهو ادعاء شائع. لأنه ليست هناك رقابة حودة مركزية، أو

تحكيم، أو استفتاء تحريري وهذا رد فعل صحافي نمطي على نموذج النشر المفتوح لمراكز الوسائط المستقلة ومن المدهش حق أن من سجدون هذا الموقف هم من المساهمين في الوسائط الأقدم وهي تلك الوسائط التي تحدد دورها بنفسها مثل Fourth Estate الصحافيون الذين يدرسون على العمل بطرق معينة للعمل في مؤسسات من نوع معين يريدون إقناعاً (وإنما إقناع أنفسهم) بأن تلك الطرق والمؤسسات تعمل بصورة أفضل مما هي عليه بالفعل وهذا على الرغم من سهولة نسبية عبث الوسائط المستقلة من رعايته فشرتها الموضوعية الحادثة إلى صحتها الترويجي المضارب لكل من قصد استخدام الوسائط يمكن أن يكتب قائمته الخاصة

وهي تأريخه للإسرت، يذكره جون بوتون - وهو نفسه صحافي بسجل الوسائط في التجاهل شبه التام للمسائل المتعلقة بالشبكة، مسعوصاً تحقيق مجلة تايم مولود في المصاء cyberporn البائس، الذي رأى في مشروع بحث ساذج لطالب بالجامعة دليلاً على الحاجة إلى الرقابة على المصاء الإلكتروني^(٢٥). وهكذا، فإننا إذا أردنا مكاناً للحدث المشترك، هل تكون حالة المعلومات مشكلة أمام هذه الفرصة وربما كان النشر المفتوح لمراكز الوسائط المستقلة يقدم - أو يتطلب - طريقة جديدة للنظر إلى الوسائط الأقدم منظار النسخة الأولى، الذي يمكننا من خلاله رؤية النسخة الثانية من الوسائط. وبدلاً من مجرد تدكير أنفسنا بالألأ بثقافة تامه بما يرى على الشبكة، ربما كان علينا أيضاً أن نمد هذا الشك باشتباك أكثر فعالية مع الأشكال الأخرى للوسائط.



(*) "Open Publishing, Open Technologies" from Graham Meikle (2002). *Future Active: Media Activism and the Internet*. Pluto Press, Sydney, pp. 88-91, 92-4, 95-6, 97-8, 103-111, 205-8 (notes). Reprinted by permission of Routledge/ Taylor & Francis Books, Inc. (pb 0-415-94321-1) and Pluto Press Australia (1-86403-148-4).

- 23 Jeanette Hofmann (1999) 'Writers, Texts and Writing Acts: Gendered User Images in Word Processing Software' in Donald MacKenzie and Judy Wajcman (eds) *The Social Shaping of Technology* (2nd edition) (Open University Press, Buckingham and Philadelphia) pp. 227-43. On the politics of word processing, see also Matthew Fuller (2000) 'It Looks Like You're Writing a Letter: Microsoft Word' at <http://www.axa.demon.co.uk/wordtext.html>.
- 24 Natural Selection <http://www.mongrelz.org/Project/Natural>. See also Matthew Fuller's accompanying essay 'The War of Classification', at <http://www.axa.demon.co.uk/woc.html>.
- 25 Naughton, 4 *Brief History of the Future* pp. 32-3. The *Time* magazine cover story was Philip Elmer-DeWitt (1995) 'On a Screen Near You: Cyberspace 3 July' archived at <http://www.time.com/time/magazine/archive>. The Electronic Frontier Foundation website has a good archive of material on the case at http://www.eff.org/Censorship/Ramm_CMJ_Time.



في افتتاح مركز وسائط جديد في سراي، دلهي^{1*}

جبرت لوفيك

خلال إحارة نهاية أسبوع من فبراير، اهتمت سراي، الذي يعد أول مركز وسائط جديد من نوعه في جنوب آسيا، مقره بمؤتمر لثلاثة أيام في الدومين العام وسراي Sarai. كلمة موجودة في عدد من لغات جنوب آسيا والشرق الأوسط، وتعني في هذه اللغات قضاء مقلقا، أو حانا أو بيتا عاما في مدينة، أو على جانب الطريق السريع، حيث يجد المسافرون والقوافل المأوى، في المطابق الأرضي من بساطة حديثة البناء في دلهي (الهند). وتقدم مبادرة سراي بمسها باعتبارها قضاء بديلا غير تجاري لإعادة التقييم التخيلي للثقافة العامة المدنية، وممارسة الوسائط القديمة والجديدة، والبحث، والابتكار الثقافي النقدي⁽¹⁾

«في تجربة كهذه يظل حس لاكتشاف مهم. فانت تنظر على شكل ونصير الى مكان آخر واستمعوا لك تعرف كيفية بلك تكتشف خطأ اعتقادك»

[...]

مونیکا فارولا



وسراي مريح هريد من لندن ولعارف وعائلية مشتهى سرى من العاملين هي معالاب نصح سنجي وبطريان وأنحات الوسائط. وقد نصم إليهم هيدا بعد مؤرخون ومبرمجون ومتخصصون هي تحطيط لندن ومعكرون سياسيون ويصنف حسش بأحييى حد مؤسسي المركز سراي بها خليط هريد من الاشخاص والمعارف ومعدات وشطاب فائمة لشمرة مباحة اجماعيا حاهرة لاعاده تحديد لأحد ه بصورة اداعية وهما يهكر لصناع الفيلم التسجيلي ان يشاركوا حتصاصي بصمم المدن. وان يشارك هان الفيديو مصور شارع وان يدحر لشكر السيماشي في نقاش مع مصمم العرافك وان يدحر لمؤرخ هي لعاب مفاهيمية مع قرصان الكمبيوتر hacker.

وسراي هو برنامج لمركز دراسات المجتمعات النامية وهو مركز مستمل للأبحاث لندن في العام ١٩٦٤، ويموله الدولة الهندية ومجموعة من المانحين ويرحب المركز بالأصوات المعارضة في جنوب اسيا، ومعروف بنشككه في أنماط التنمية النواحدة. وهو مشروع رائد لوزارة الحارحية الهولندية وتتمق أمواله إلى حد بعيد هي إقامة مصصحات مياه في المناطق الراحية. ولعمقود كانت السياسة الهولندية تقوم على مساعدة هقر المقراء وحسهم، لكن تزايت أخيرا أعداد الجمعيات غير الحكومية العاملة في المجال الذي يستخدم شبكة الإنترنت، وهناك وعي متزايد بأهمية استخدام تكنولوجيا المعلومات في مشروعات التنمية. وفي المجتمع ككل - فقد أصبحت الوسائط الجديدة أداة مهمة هي عملية التنمية والتطوير الحضري

وهي طل حصاء تواصل عام مملوء بالأطراف والمقاهي. لا يشمر سراي بأنه إمكان بحث معروف وليس لديه أحيدة رهاب العرف المعلقة، مثل كثير من مؤسسات هون الوسائط الجديدة ولا هو يعادل شركة لتكنولوجيا المعلومات، على الرغم من ازدحام المكان بقراصة الكمبيوتر الشبان، ومويكا بارولا (مؤسس آخر لسراي، وعصو جمعية Raqs للوسائط) محرجة ومصورة، ومسؤولة عن تصميم سراي وهي مسؤولة عن شكل كل من الموقع الإلكتروني والسطح البني للشبكة الداخلية. تقول «تعتبر دلهي مركز استقطاب هالشباب والطلاب لا يجدون مكانا يذهبون إليه فالأماكن إما مكلمة للناية وإما لا تقدم شيئا. ولهذا، فإن المكرة هيا تقوم على أن الناس بإمكانهم أن يأتوا إلى سراي، ويمستخدمون السطح البيني للشبكة الداخلية عبر أحد أطراف الصماء العام. وتقدم لهم أيضا القهوة وهرسة التماعل. ومن حيث المكرة والتعميد فإن السطح



البيبي الد حلي للمركز سلع التطور مقررة بالموقع الإلكتروني ويمود هذا إلى أنهم هي الهند يعسرون رمز بتحميل هالا فالناس عاليا لا يرعجهم تركيب مقاسس النوصين وبعد جدال د حلي حاد غررب إساحة صحح بيبي أكثر ثقلا وانداعا للأطراف بعمدة والابقاء على شبكه لآلنترنت موفعا حصيدا بحق»

وكان الحو عبد الافتتاح على مستوى ثقافي عمال و لحو عبق بالمعاشات الحبة فمجمع سراي ندي بسخدم في أد ربه الأ ١٣ شخص ممنوح على كل شيء ومسعد لأى افنرج وبمول عيش وهو محرر وعصو بجمعية «Raaj» لم أكر سعفا بطريقة بقعدة الاسترجاعية التي تقدمها طرق البحث بتقسية للمجتمع ثم أكر ود أن اكون متخصصا هالمكره هي أن سمو وتنصاعف ونقدم نظاما هحبا حدد، لاكتشاف شيء ما ولا يلزم بالشكل الذي سبحه عليه»

ولسراي عدد من محالات البحث إثبة الوسائط الحديثة، المدسة والعدالة، للاحتماعية، العلم والوعي، تحطيط المدر، البرمجية الحرة و«الثلة والوسائط الجديد» للاستفادة من دور اللغة الهندية وتتيح الإنترنت المربعة لشكل جديد من التعبير أمام اللغة الهندية، يحتلف عن ثقافة المؤسسة الأدبية الهندية. وهناك مشروع برمحية «CyberMohalla» الحرة قيد الإنشاء وسيركر على حلول تكتيكية وقليلة الكلمة للمكونات العادية والبرمجية، لتحويل ومسح وتدفق المواد السمعية والبصرية وستقدم سراي للمدارس والجمعيات غير الحكومية الحلول التي يتوصل إليها هذا المشروع ومن البداية يتعاون سراي مع مجموعة مستخدمى Delhi Linux وهو ما قاد إلى مشروع برمحية المرآب الحرة Garage Free Software الذي يهدف إلى إقامة اقتصاد موهوب يسعى إلى التوصل إلى بدائل لبرمجيات حقوق الملكية الكلمة كما سيقدم أسطحا بيئية مريحة للمستخدم ويوفر تطبيقات تعتمد على Linux باللغة الهندية.

وحلال العامى ٢٠٠٢-٢٠٠٣، نهك كل العاملى بسراي هي ابتكار النصاء، وترويد أجهزة الكمبيوتر شبكة مفتوحة المصدر تماما، والتصميم والتحميل من الموقع الإلكتروني (www.saraz.net)، وإنمام الأعمال الإنشائية للحيلولة دور تسرب الرياح الموسمية المعطرة، وتحهير ساحة العمل في أرشيف سراي لاستيعاب مجموعة من المصادر، من الكتب إلى الأقراص البصرية المدمجة DVD، ووصلها بقاعدة بيانات تتيح موادها أمام الزائرين ومطقة التواصل العامة، وأفضل طريقة للدحول إلى قاعدة بيانات سراي هي عبر السطح البيني لشبكة سراي الداخلية.

وتقول موبیکا مارولا: لقد عملنا على ثلاث مسج للموقع الأولى كانت مسجلة وثانيه ممتعة بصريا لكنها بطيئة وحظيئة إلى حد ما، والسعة لحاضه احدث وسرح وأكثر تعقيدا. وكان أول ما بدأنا به عملنا هي تصميم هو فكرة بعدد منظر د. كنا نريد لجمع بين عناصر من العمل التقليدي وعناصر السرع لعناصر و لوانه الترافقه. وهنا، في دلهي شهد الترام بين وقت والمصق عاتعليات القديمة، نطهر في أماكن أبعد ما تكون عن توقع. ومن هنا الحاجة الملحة لعمل وفق منهج متعدد الرؤى هي التقدم».

ومن قبل ان تد سري، كانت فكرة موسكا هي كمبيوتر ياحدث في رحله عبر اندية تقول موسكا «كان مقدرا للتجربة أن تكون تفاعلية على أن تتبع أيضا طريقا فالتحولات تمثل مفاهيم بقودك عبر هضاء قصي يدور حول مفهوم يستخدم الصور الثابت منها والمتحرك، والبص والصوت. كانت فكره طموحة بحق وادركنا ان مشكلة ذلك التصميم تكمن في الشفرة، وأبنا نعمل على حلها. وهي تحرية كهذه، يظل حس الاكتشاف مهما. فأنت تنفر على شكل وبصل إلى مكان آخر. وأنت تعتقد أنك تعرف المدينة، لكنك تكتشف حقا اعتقاداتك، وبالنظر إليها، تبدأ رؤية عناصر جديدة. وهذا هو الباعث الأساسي للسطح البسي لسراي، حتى في صورته الحالية.

وبالسنة إلى العدد القليل من الروار الماليين الذين حضروا الافتتاح، كانت جودة وصلة الإنترنت المستأجرة K ISDN 128 ثابتة بصورة مذهلة، تدعمها أنظمة بطاريات شحن احتياطية في حالة «زيادة الحمل» الذي يحدث بالفعل بين الحين والآخر. وقد شهد شمال الهند، العام الماضي، انقطاع التيار الكهربائي لمدة ٢٦ ساعة وتكلفة بطاريات مرودات خدمة سراي أكبر من تكلفة مرودات الخدمة نفسها، ويمكن تشغيلها لمدة أربع ساعات ونصف الساعة إلى جانب أن لكل جهاز شخصي نظام ترويد الطاقة الخاص به.

واستخدام كل من الوسائط القديمة والجديدة عنصر أساسي في تصميم برنامج سراي. وتقول موبیکا مارولا: «إن الأمر يتعلق بطبيعته التفسيرية والذاتية. فليس المقصود من مشروعا لـ «تخطيط المدن»، «تقديم بيان ديموعر» هي أو إثي. فالسؤال بالنسبة إلينا هو ماهو شعورنا بالمدينة؟ ويدخل في هذا أسئلة عن الطبقة والجنس gender وهناك الكثير من القصص التي لم يحكيها أناس لا يدون الاهتمام عادة. فنحن نريد أيضا أن نهل من العالم الشفاهي لقص القصص والاستماع إليها حتى أنا. أحب القراءة، لكني أحب أيضا الحديث والاستماع



وسركر عن أوجه الحوار وتنطع إلى لمرور والموروث لشدهي فاسخدام الميلم
وانصوتوعر هيا والضبوت على سيد امثال يتيح تشريح موقع معين واحد، منطقة
محدودة لعميه مقطعا مستعرض يجمع ما بين التاجر العمي والشخص الذي بحر
غربت الشارح ممن يملطو. في مصاق كلدمتر مربع ومثل هذه المنطقة نجدها في
دلهي القديمة حيث تمكّن ل تدي هي مكان و حد أكثر من ٢١ وسيله نقل مختلطة،
وتعمر مدمسة دلهي سكانها ليس بقرون بحوالي ١٠ ملايين مسعد لا سمح لإلهام
اعضاء سراي بعور شعور الأشمثر من المصرو تلوث والصوصاء من حاسب
العبية والسباح لاجانب الأبرياء بقول شوده سعبود وهو أيضا عضو جماعة
Raqs وأحد مؤسسي سراي «في دلهي يعيش بصورة ما في المستقبل في حل
من الموصى المدنية وراجع مصادرات ادولة واسدات الدمة «لاتجاهد بصسها
التي شهدها الآن في أوروبا فحبل الشباب في أوروبا سيواجه بعض الحقائق التي
اعبدها كثيرون ما هي الهند في حين يكون قد جاورناها والمروق بين لحظة
معاصرة في الهند وأوروبا فرق هي المقياس وليس في الجوهر هناك الكثير من
كل شيء هيا. أشخاص أكثر، وبعقيدات أكثر، وأيضا إمكانات أكثر»

وقد سألت شوده ما إذا كان يقصد أن دلهي مدينة عالمية بالمعنى الذي
حدده ساسكيا ساسن في كتابها «مدن عالمية»، حيث تبدو دلهي أقرب إلى
المتروبوليتانية القومية منها إلى نقطة تقاطع للأموال العالمية وأحاب «لم
تكن دلهي تعتبر فيما سبق مدينة عالمية لأنه لم يكن لها ميناء، على عكس
كالكتا وبومباي وهو ما لا يؤحد في الاعتبار بحال في ظل الرأسمالية
العالمية والمهم هو قدره المدينة على العمل كشبكة مع مدن أخرى ودلهي
مركز للعمل اليومي المتمد، تروو السوق العالمي بمكتب خلقي للمحاسبة ومركز
لخدمات الانصال، وهناك بدايات لطيفة برولنارية رقمية موصولة بالعالم».

ويصيفر في سودرام، أحد مؤسسي سراي ومديره المشارك الآن، وزميل مركز
دراسة المجتمعات النامية CSDS جاء كتاب ساسكيا ساسن «مدن عالمية» في وقته
بعد صعود رأس المال النالي أواخر الثمانينيات من القرن الماضي وأعتقد أن علينا
إعادة النظر في هذه الفكرة، فالمرحلة الجديدة التي دخلتها العولة هي التسعيبات من
القرن العشرين لم تعتمد على نقاط تقاطع الأموال وحدها بحال. إنها شبكات معقدة
للتدفقات. ودلهي مدينة عالمية جديدة وهناك الكثير منها وفي الاقتصاد الجديد،
يتاجر الناس ببصائع عالمية، ويستخدمون تقنيات عالمية، ويتزايد استخدامهم للشبكة،
وتحيط بهم إمبراطورية من العلامات وقد اعتادت دلهي أن تكون مثل واشنطن DC

كان ذلك منذ ١٥ عاماً مضت والآن هي حليط يدكرنا أكثر بحزب وسط لوس
تحتل مصفاة مائية والمجرة والنمو غير المصطلح للأحياء والشبكات غير
رسمية يدفع من حال في كل مكان ويهدد المعنى، لن حصر المدرس لعدلية هي
تضخبات إيجابية ونهضت عمالة فالعريف الضيق للمدرس العامة يحدد اجتماعيا
وعيب من تحول من شكل نفس أكثر بالحوادث الثقافية والسياسية

وقد قاتل رافي في سبيل أم لعمرة الأولى في يونيو ١٩٩٦ أثناء عقد المؤتمر
الالكتروني لحامس في مدريد وقد ورع ورقة عن المرق من وصول المصفاة
الالكتروني التي تعد سياسات النصيب القومية اللاحقة مثل إقامة السدود وتناول
أبحاث رافي في سراي تفاهات لشراع الإلكتروسنة والاقتصاد الرمادي لجميع
مكونات السنة المصفاة hardware ودور قرصنة البرمجيات والمهامي الإلكترونية في
نشر استخدام الحاسب الشخصي والإنترنت، والحرص من أبحاث سوبدرام عن
«إثوغرافية لوسائط الحديدية المحلية هو إضافة التعميد إلى البطرة التي ترى هي
أجهزة الكمبيوتر فرصة من حاسب الأعباء ضد العقراء، وأنفراد الطبقة العليا
وحدها بالاستفادة من تكنولوجيا المعلومات، ويرفض سراي كليشيهات كهده، يقول
رافي «تشترك الحب في العرب والهند هي ثقافة للذنب، ومن وجهة نظر هذه
الحب فإن «تكنولوجياهم وإبداعهم» لا يمكن أن يكونا ملكا للحياة اليومية فقد تركت
ملكية الحياة اليومية، بدلا من هذا، لتدخس الدولة والمظلمات غير الحكومية للهووس
بها» وسراي لا صلة لها بهذه الأحداث «إننا نعيش في مجتمع يماشي كثيرا الظلم
والعنف لكن هذا المجتمع يتمتع بأشكال ممارسة تكنولوجياية على قدر كبير من
الدينامية ونحن لا نتحدث هنا من المنظور القومي وحده. إننا نتحدث على قدم
المساواة، وتعبيرات انتقالية، تختلف عن المبادرات الأولى في السينما أو الإذاعة أو
الكتابة. فحسن لسا الوسائط الثالثة الجديدة (كما هي السينما الثالثة)»

كيف يخطر سراي إلى قطاع التنمية؟ يقول جيبش باغشي، عضو جماعة
Rags للوسائط وسراي «غالبا ما تتضمن التنمية فكرة صحايا الثقافة وأما
لا أومن بتلك التعبيرات هائلا يعيشون، ويكافحون، ويحدثون، ويتكروون، حتى
الفقراء لهم ثقافتهم. وفي هذه النقطة، أشعر بقدر من الصياغ، لعلمي بأن سراي
ممول، إلى حد كبير، من برامج دعم التنمية، ولن أستخدم أبدا تعبير «التقسيم
الرقمي». فلديا في الهند تقسيم مطبوعي، وتقسيم تعليمي، وتقسيم هي السكك
الحديدية، والخطوط الجوية. ولا يُنظر إلى الاقتصاد الجديد في الهند باعتباره



تقسيمًا أنه توسع سريع لمتابعة لرقمه هائلتقسيمه «رقمي بمصر» ووعي
اجتماعي تابع من الشعور بأدب ويجب ان يشرح لاحلام بتعبيرات مختلفة
وليس فقط من منظور من يملك ومن لا يملك وحده»

ويرفض سري بمصر «العالم الثالث» رفض تاما بقول حبيش «هي محال
النصر والشفاعة عالت ما تأتي قصة الاهتمام الانساني من العالم الثالث،
بينما يجري التحريض الرسمي في أوروبا والولايات المتحدة. وهذا هو التقسيم
العالمي للعمل بين الضمير وقيم الجمالية ولحسن الحظ، أفقت سراي من
هذا عصر العمل في إطار شبكة أشكال مختلفة للمعرفة لا محال على
الإطلاق لمصائد متميزة فالعمل من داخل ما يسمى بالبلدان النامية يعني
حصولك الدائم لصعوبات الحتمية التسمية لتكون وظيفيا وفي الوقت الراهن،
ليست هناك مساحة أخرى لتكون مبدعا خارج عالم تسمية الصحة العامة
والماء والصمر. والصعوبات قائمة دوما لكن ما يقلقنا أكثر هو أي خطابات
القول النقدية هي أوروبا وأمريكا سيمدر لها التشديد حول سراي؟»

ويصرص كوك أول من يظهر من جنوب اسيا على الشاشة العالمية مسؤوليات
معينة . وصفوطا. وحظر أن تصبح أدانيا ومصطر. للتعامل في إطار عربي، حظر
حقيقي. وأعضاء سراي على دراية بحظر العرائسية يقول حبيش: «إنني أخشى
المعالجة في التوقعات والمشل فمن الوجهة المثالية، يجب ألا يصبح سراي ممثلا
للدولة أو المنطقة الموحود بها عليا أن ستمد عن تقاليد السينما القومية ودهاب
المخرج: القوسي إلى المهرجانات قائلا «أنا من الهند أنا من ألمانيا .. إلخ» وإذا
حدث هذا، فمن الممكن أن ينفذ التركيز على ما يحدث، فمن مهتمون بالحوار
بين أبعاد ولا يريد أن يصح هي قصة مهرجانات العالم المرمعة

تقول موسيكا. «لعرص الأعمال في الحارج جانب الطيب فهو يلرمتا بأوقات
بهائية، نبدأ منها! لكني لست مهتمة بأن أصبح من أصوات العالم الثالث
الأسيلة. فالجماليات يجب أن تسع من هنا وإذا كانت هناك هيئات للتعاون،
فيجب أن تكون متساوية وأن تحمل رائحة وملبس مدينة كالهند كما أن سراي
على دراية بمخاطر تفوق النص فمن الممكن أن تقول الكثير بالصور، فالصور إما
أن تكون هتا ساميا highbrow أو متديا، لكنها أكثر من هذا بكثير».

وليس من السهل أن نجمع بين اهتمام الإنتاج الإعلامي الجديد والإثارة وبين
أنشطة البحث الأكثر تأملية. واحتياجات البرمجة والتصميم للوسائط الجديدة
يمكن تركها بسهولة للنأملات النظرية وسراي هو في المقام الأول وسيلة لتسهيل

البحث تكرر أحيانا بشكل شديدا من الداخل والخارج لإظهار نتائج ملموسة من حيث الأسطح السطحية ودرجة وحقوق الوسائط الحديدية وقد سألت جيبش كيف حال دور التراسية بين إنتاج وأبحاث الوسائط الحديدية يقول «إنه توتر مؤسسي عميق وهذا يشير أكاديمي للبحث وفي الهند، هناك ضغط عدد محدود من الباحثين مستقلين والأكاديمية تعلق بها معرفة نظامية لكنها لا تقم شكلا عامة ديميكية وهي أوائل القرن العشرين كان معظم المفكرين العلميين من الباحثين المستقلين يحفزون ديمامة للأفكار التي لا يزال سعيها»

وحسب جيبش فإن سراي يجب أن تقيم أشكالا من الوسائط لا يمكن للأكاديمية أن تجاهلها يقول «يحظى الفيلم الروائي بالاحترام باعتباره شكلا فنيا معادلا، بينما تتأخر الأكاديمية لتعلم التسهيل وعليها أن تقيم مثل هذا الشكل الديناميكي والتكتيكي من الوسائط ليصبح معادلا للمعرفة الأكاديمية» ولاتقوى سراي أن تكون شركة للإنتاج ويقول جيبش «ما زلنا نحرب ومن المؤكد أنه ما زال هناك تراخ من جانب صناع الفيلم الوثائقي. نحن نصور وهناك تعادل بين ما جرى تصويره وبين الفيلم نفسه وقد أوجد الرعم بأننا نقدم وحيات من الواقع مناحا يفتقد الكثير من النقد الذاتي وهناك أزمة تمثيل هائلة لا أود أن أمثل أحدا. ما الذي يعنيه إن التمثيل الوثائقي؟ نحن، بالإعلام الجديد، نود أن نؤكد تلك الأزمة الفكرية».

مع من هي دلهي تتطلع سراي إلى التعاون؟ يقول جيبش. «بعض المثقفين خبراء، وهنالك تكنولوجياتية تؤخذ مأخذ الحد وبعد ١٩٨٩، يمكنك الحديث بحرية أكثر عن مشاعرك بعد التخلص من عبء اشتراكية وشيوعية الدولة. وسنرى من ثم حدوث المزيد من الأشياء المهمة ولن يقتصر الأمر على القول وحده، بل سيكون هناك أيضا الفعل. ومنذ البداية، لم تكن سراي تريد التواصل مع من ثبتوا أقدامهم فحين يمكن أن نعاون مع أفراد، على أسس مشتركة والأكثر تحديا هو كيف نلتزم بحساسية التصميم الشعبي. ما نوع الحوار الذي نود إقامته مع هذا العالم الغريب والافتراضي، الذي لا يقوم على الهيمنة أو الشعبية؟ كيف يمكن للمبرمج تقديم برامج لخلق غير متعلم؟»

وتتحدد الثقافة الشعبية في الهند، إلى حد كبير، بالفيلم فهناك تراث في الهند لتناول المجتمع من خلال الفيلم يقول جيبش. «سيظل الفيلم مرجعا مهما، وحتى منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، لم يحظ الفيلم بالأهمية. وفي التسعينيات من القرن، ظهرت قراءات مختلفة للفيلم والظلم الاجتماعي. وشهد



التيه في الوقت الحالي حصورا سريا عبر ثقافة التلفزيون ولا مكان هنا لموسيقى «الميديو كليب» هذه تفرغ من عرض اصلي افلام. والهد ثقافة عبة ولوحة لعرض ثقافة بصرية وفي مصورة عميما في تقصص التي بروبها وتقوم الوسائط الجديدة بعادة تكسر بقص وشمرات شرح ذات ههناك الآن قصص حبال على ممتة والمشكلة ان ذلك الصنة والتفريغ قد يكون بحدليا. لكنه لا يقدم ثقافة مسحة وهما حق من وسائط الجديدة الذي يمكن ان يقدم شيئا جديدا هما ذلك محدطى مفاهيمية بث القرن العشرين الوسائط والتعليم. والتسلية وعلى الوسائط الجديدة ان تنادي بفسها عن هذا»

وهناك عقبات عديدة تعرض سبين سري لإقامه أسطح بيية عامة فهل سيعرف لجمهور طريقه إلى سري وكيف سيحقق له الانشار؟ يقول حبش. «لمدح الامر بممارسة والتوقف وعليما ان يكون مكتب شعر فيه تشاب بالراحة وبالثقة حتى يشرعوا في استخدامه أن يكون ساحة فكرية تلنقي فيه الآراء المحتملة. وليس غينو يشعر فيه الناس أن عليهم قول ما يصح قوله» هالتوارن بين المعارضة والسلطة هش. ويحاح باستمرار إلى التساؤل وإعادة اكتشاف نصه وهو يتحول بالتدريج إلى مؤسسة يقول راهي سوبدرام المدير المساعد «عليما أن نتشكك شدة في كل المؤسسات، بما هيها مؤسستنا هكونا جزء من مؤسسة يعني أننا جزء من السلطة، رصينا أم أيبا هالجامعات ومعاهد الصنوبراكر للسلطة وفي الهد، يعادي كلاهما أزمة مالية وفكرية ولرمس طويل، كانت معاهد الصنوبراكر على الدولة وقد اسهى هذا الآن»

ويقول حبش «أحيما، كان يرور سراي فنان إعلام أمريكي. وبعد نقطة معينة تركر النقاش على السؤال عن كيف ترسم قاعدة بيادات على سطح، إذا أردنا أن نري محتوى هذه القاعدة كمصورة؟ ما حماليات قاعدة البيانات؟ وهذا نقاش إنتاجي إذا رأى الناس في ذلك شكلا هيا، واعتروه عملا من أعمال الفن، ههذا رائع، لأنه يأتي بدافع الفضول الداخلي. وفي ثقافة غير بصرية وغير متعلمة، عليما أن نعمل بقدر ما على كيمية ربط قاعدة البيانات بالسطح، الذي لا يتألف من نص».

وتقول شوددا «يهتم الناس بمثل تلك المسائل المتصلة باليمن بصورة مردية ويجب أن يكون هناك فضاء مفتوح للأساليب الإبداعية التي يربع الناس في اتباعها بحواسهم دون التحلي عن اهتمامات سراي ككيان جماعي. فلسا في مجال تقديم نظام تشعيل لماسي الإعلام الهندي الجديد يتيح لهم الاتصال بالمجتمع الدولي. ولايهمنا توقفه».



ومن النواصح الحلي أن سراي لا تسعى لوضع نظام جديد، بيد شجاع في وقت على الصناديق فيه أما أن يبيعوا أنفسهم لصناعة تكنولوجيا المعلومات أو الانكفاء كما هي الحال في فن الإسريت، على تسجيل أنفسهم في خطابات «تاريخ» الفن ومعاييدها فكثيرون مما ممارسون، يعملون بالصور، والنص، والصوت ويطبع إلى تعامل مختلف وجهات النظر بود لو توصلنا إلى أشكال هجين تتجاوز تصميمات مثل فن، أو دشط أو مكر، وناقد، وسيخصص جزء من لعمل للشكل الجمالي وسيشمل جانب آخر من العمل بمجال السياسة والمعرفة، وبمجال الصهم ولن يكون لأي من هذه العناصر الأولوية لأنها لا ترمي المسألة على هذا النحو وليس معنى هذا أنها لن تكون لنا مشاركتنا في الجماليات أو دينا المتعة هم المؤكد أنها سيكون لنا دورنا».

ولا يريد جيبش أن يضع نفسه ضمن تصنيف هنري، فـ «تلك هي مشكلة فن، أو ثقافة، الإنترنت إنها تقيد الحوار المتبادل، وسوف نهتم بهذا، ينبغي ألا يؤسس لهويات ونظم رسمية. وهذا من شأنه أن يؤدي إلى انقسام بنيوي ييسا، وهذا ما يحملي أطلق على سراي هضاء ما بعد مؤسسي، الجمهور حاصر فيه دائما، يدفعك لأن تكون مختلفا».

ويقول رافي سوندرام «لم أهتم أبدا معظم من الشبكة أنا أستمتع دوما بالممارسات الزائدة، لكنني لا أرى أبدا فن الشبكة على هذا النحو، فهذه ترجمات جمالية معقدة وما زال أمامنا الكثير في سراي لنكتشفه. فمتمد عامين لم نكن نتصور ما ستكون عليه اليوم إننا نشترك في اللغة والكثير من الحلقات الإبداعية، ونود أن يشاركنا العرياء أيضا هذا. وإذا كان الحوار عملية شفافة وأمانة، لا تحصص لمطور قومي أو هندي/عربي، فسيكون أكثر سهولة لقد نشأنا على عادات ونظريات دالية تاريخية قاسية. وهي علامة تحدد انتماءنا إلى العالم الثالث، ونحن في غنى عن هذا المتاع البالي».

وتقول شوددا «توصلنا، من خلال العمل بالصوت والنص والصور، خلال السنوات الماضية، إلى أن النظام التصميمي للناس إلى كتاب أو صناع أفلام يعوق عملنا. كنا نريد عملا أكثر متعة مما يسمح به «صنع الميلم». فالتمويل يريد تصنيف ممارساتك وتنظيمها بأساليب كفاءة معينة. ونحن لا نريد أن ندخل في نظام آخر لنتأهل كفناني شبكة. واحد أسباب دخولنا الوسائط



الحديدة هو ما شعر به بسمح بقد من التحرر يمكن لنظم التأهيل ان تتحيه حاسا. ويصعب في سوسرام «كلنا يريد التحرر من الاشكال الانصاباطيه لمربحت في معاهد كاديمية رسمية وسراي كذلك بدمج لمعهد ابحت كاديمي. ومركز لمراسه المجتمعات النامية CSDS ويصاطعه حيش احب ميراث الثقفي جهايريين. مثال آشيش باندي. من مركز دراسة المجتمعات النامية ادي برري. لاكاديمية يقول «أنا لا أكتب. أنا أفكر». ونصافه سوسرام مرة أخرى «لاند من أن هناك الحاحا رياريا على لتحررية من المعاهد لكر المال والاعتراف سيأيلان من ذلك المكان نفسه وعيب الاعتراف بهذا التوتر ورا لم يعترف به. سيكون متحذلقين. فتحرم من ان يكون هي المكاس معا ولا سمصا السلطة ونحن نعيش في مجتمع عى قدر كبير من التفاوت لكن من لهم أن تصدى لهذا علنا. وباستقامة».

وبعد إلى الدافع الاصلي وراء سراي، لتقديم لعتة الخاصة للوسائط الجديدة ما الأساس الذي كان يجب أن نقوم عليه؟ تقول شوددا «الأساس الذي تقوم عليه الاتصالات عامل مهم بالنسبة إلينا. فتقنيات الإعلام في الهمد، بالنسبة إلى الكثيرين وإلى حد كبير واحدة ويبيعي ألا يحدث هذا للشبكة. ويبيعي دراسة العلاقة بين الاتصالات والسلطة ومواجهتها. حتى لو اقتصر الأمر على المفاهيم كندايه ولتحقيق هذا نحتاج إلى التأسيس لحساسية عالمية حقيقية. ولا أعني بهذا هويات قومية وإقليمية، فالوسائط الجديدة لم تصبح عالميا بعد وسعي أن نأخذ في الحسبان ما يدور في كل مكان. وعندما أمنت النظر في الإنترنت وسياسات الاتصالات الجديدة التي ظهرت في وقت سابق، فكرت يجب أن يتمكن هضونا، مديننا. من تحقيق هذا وأمل أن يتمكن شخص ما، يعيش في طهران أو رانجون، أو مكان ما من آسيا أو أفريقيا، من إقامة كيان كسراي هناك وهي وقت ما كان من المستحيل علينا مجرد تعيل سراي وبالنسبة إلينا، هذا الأمر ممكنا بعد المودة من مؤتمر الدهاق الخامس الثانية الثالث [أمستردام، مارس ١٩٩٩، www.n5m.org] وقيل أن يتمكن من تجميع الطاقات اللازمة. فاكشاف مثل تلك الطاقات «ستغرق وقتا».

(*) "At the Opening of New Media Center, Sarai Delhi February 2001 from Geert Lovink (2003). *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*. MIT Press. Cambridge, Mass and London, pp. 404-16. Reprinted by permission of the MIT Press.



المراجع

Sara: The New Media Initiative. Centre for the Study of Developing Societies, 29 Rajpur Road, Delhi: 110054, India. Phone (UK) 91 11 34511581, email dak@ Sara.net URL <http://www.sara.net>. For the opening a reader was produced entitled The Public Domain, with a variety of texts about new media in South Asia. For more information on how to order please write to dak@sara.net. There is also a Sara list, called reader, discussing IT culture and politics in India and elsewhere. <http://mail.sara.net/mailman/listinfo/reader-list>



سياسات التعددية الثقافية والاندماج عبر السوق^(١)

نستور غارسيا كانكليني

في العام ١٩٩٤، عقدت قمة رؤساء أمريكا اللاتينية اجتماعين في اثنين من المدن الرمز في محاولة لإعادة الروح لمشروع كان قد أهمل لبعض الوقت: الاندماج الإقليمي. عُقد المؤتمر الأول في يونيو، في قرطاجنا دي اندياز، وضم ممثلاً عن الحكومة الإسبانية؛ وعقد الثاني في ديسمبر بميامي، وضم كليتون، ونيس هيدل كاسترو.

وتعود المحاولة الأولى لضم هذه القارة إلى الاقتصاد العالمي إلى خمسمائة عام مضت، وقد سهلت الطرق المتحسنة للتحكم في العمل، التنمية في المناطق المختلفة، توحيد أنماط الإنتاج والاستهلاك المحلية. وقد أتاح تصنيع الهنود، واعتماد الإسبانية والبرتغالية لغة لتعليمهم، وتصميم المصنّاء الحصري الكولونيالي ثم الحديث، وتوحيد النظم السياسية والتعليمية

«تعددية اللاعبين وحدها هي الكفيلة بتحقيق التنمية والتعبير الثقافي الديموقراطي عن الهويات المتعددة»

نستور كانكليني

الناشئة أتاح كل هذا أكثر عمليات تنجاس فاعسة على وجه الارض ولا يوجد منطقة أخرى من مطلق العالم ربما باستثناء البلاد العربية نصم هذا العدد الكبير من الدول المستقلة التي تشترب في لغة نفسها والناجح والدير السائد أو التي بارعت البلاد لمروريتها لكتابة بصوره أو بأحدى على مدى أكثر من خمسة قرون

على أن هذا الاندماج التاريخي لم يسهم كثير في تناسب السر الاقتصادي أو المشاركة استاهسية في سائر العالم وهي لمحال الثقافي وعلى الرغم من تضاعف المنظمات المدمجة منذ خمسينيات القرن الماضي، منظمة الدول الأمريكية، اتحاد التجارة الحرة لأمريكا اللاتينية وغيرها، فإن بلدان أمريكا اللاتينية لم تقدر حتى على إهامة أشكال ناسنة للتعاون وسدول المعارف، ولا يزال من شبه المستحيل أن تجد كتباً من أمريكا الوسطى هي مؤتميديو، أو بوجوتا، أو مكسيكو. ويمكننا أن نعرف عبر وكالات الأنباء الأمريكية أن الأفلام الأرجنتينية والبرازيلية والمكسيكية سمور بجوائر هي المهرجانات العالمية. لكن مثل هذه المصادر لا تنشر هذه الأخبار هي أرحاء النقارة. فمطبوعاتنا وأعلامنا وأعمالنا الموسيقية تجد صعوبة في دخول أمريكا الشمالية وأوروبا، تماماً مثل صلبنا وحبوسنا وأشعالنا اليدوية

ومنذ عقدين مضياً، عزت التنمية - مثل غيرها من الاتحادات النعدنية الثورية - تفكك أمريكا اللاتينية وتخلفها إلى «العقبات الثقافية» أي إلى تلك الموارد التي تفرق بين أجزاء المنطقة وكانت هناك ثقة هي قدرة لتصنيع على تحديث مجتمعاتنا بتجاس وإقامة صلات سلسلة فيما بينها، وقد حدث هذا جزئياً. فمن الأسهل الآن التواصل عبر شبكات التلفزيون بدلاً من الكتب، أو عن طريق الماكس بدلاً من البريد.

على أنه لا تزال هناك اختلافات عرقية وإقليمية وقومية بين بلدان أمريكا اللاتينية. ولا نعتقد على الإطلاق بأن التحديث كفيل بإبهاء هذه الاختلافات وعلى العكس من هذا، تميل العلوم الاجتماعية إلى القبول بتماير وتعايش العوارض temporalities التاريخية المختلفة هي أمريكا اللاتينية المتمصلة بقدر ما والتي لم تذب في شكل موحد من أشكال العولة هالتماير المتعدد العوارض والثقافات ليس عقبة تتطلب التخلص منها وإنما جزء مهم من المعلومات اللازمة لبرنامج التنمية والاندماج.



لكن اتفاقات التجارة الحرة التي شجع على اندماج اقتصادي أكبر (مثل اتفاقية التجارة الحرة لأمريكا الشمالية بين المكسيك والولايات المتحدة وكندا و MERCOSUR وغيرها من لاتفاقات بين بلدان أمريكا اللاتينية) لا تهتم كثيرا بالامكانات والعضدات الممثلة هي تمكث اجتماعي أكبر واستوى اتواضع للاندماج الثقافي في لقره هالسياسات لثقافة لكل بلد وسادلاته مع غيره لا ترال مبرمجة، كما لوكانت العولة الاقتصادية والاسكرات التقنية لم تبدأ بعد في إعادة صياغة الهويات والمعقدات، وتحديد حقوق المرء، وصلاته بغيره

الشعوب الأصلية والهولة

لكي نصهم التحديبات الراهنة لتعدديه الثقافية لمشروعات تنمية أمريكا اللاتينية يجب أن نمر بين اثنين من شروطها تعدديتها العرقية من جهة، والمردود المتعدد الثقافات لأشكال التمكك الحديثة وتنظيم الثقافة في مجتمعات مصعة. لقد أوضح المتمردون من السكان الأصليين والاحتكرات الأهلية أهمية العلاقات المتعددة الأعراق في أمريكا اللاتينية. لكن تمقدها واضح جلي في أوضاع الحياة اليومية، ولا يمكن تنمية الكثير من فروع اقتصادنا دون إسهام ٣٠ مليوناً من السكان المحليين يعيشون في أمريكا اللاتينية، ولهذه المجموعات مناطقها المختلفة، ولعاتها (التي يترايد عدد المتحدثين بها في مناطق معينة) وصلها وعاداتها الاستهلاكية التي تميزها عن غيرها. فهناك ملبونان ونصف المليون من الأيمارا Aymaras، و ٧٠٠ ألف من المابوش Mapuches وأكثر من نصف مليون من المكسيكيين، و ٢ مليون من المايا، ومثلهم من الهواس Nahuas، و ٢ مليون من الكويش Quiches، و ١٠ ملايين من الكشوا Quechuas، يشكلون جزءاً أساسياً من شيلي وبوليفيا وبيرو وإكوادور وجواتيمالا والمكسيك، غير مقاومتهم على مدى خمسة قرون.

وهناك الكثير من الأبحاث حول ما تمثله هذه العلاقات المتعددة الأعراق بالنسبة لعملية التحديث والاندماج. وحيث أصبح التحديث يطوي على إشكالية، وأصبح من الواضح أن الأنماط المتروبوليتانية للتنمية لا تطبق ألياً على أمريكا اللاتينية، فإن نسخة التاريخ التي تعتبر التقنيات الحديثة لا تتوافق مع التقاليد عبر الغربية غير ملزمة بحال. من هنا، فإن من الملائم

أن نركز على الدور الإيجابي حياد لتتبع الثقافي في اسم الاقتصاد وهي التقنيات الشعبية للمقاومة ومن هذا المنظور فإن استصا من لمرقي والديني له إسهامه في التماسك الاجتماعي، وتعد تقنيات الإنتاج وعادات الاستهلاك التقليدية أساسا لأشكال بديلة من التنمية

ويتحقق الإجماع في بعض المجتمعات عبر سياسات تعديريه ثقافية تصر بتتبع أنماط التنظيم الاقتصادي والممثل، سبسي وفي العديد من بلاد أمريكا اللاتينية هناك برامج تنمية عرقية وشريفات لصغار الاستثمار الذاتي للسكان الأصليين في ساحل الأطلنطي في بيكاراغوا، ويجري التفاوض حاليا بشأن إصلاح قصائي في المكسيك وهذه أمثلة للتحويل الحرس من الرعاية الأبوية indigenismo إلى أشكال أكثر من تقرير لمصير^{٢١} لكن هذه الأشكال لإعادة الصياغة لا تم دون مقاومة من جانب الشعب العنصري، التي لا تزال ترى في الثقافات الأصلية، ثارا عتيقة أو مجرد بقايا لا تلقى إلا اهتمام دارسي المولكلور والسياح ومن جهة أخرى، فإن كثيرا من المجموعات الأصلية ترفض الاندماج، حتى في المجتمعات التعددية، لأنها تعتبر الأعراق «أمما كامن»، ووحدات سياسية مستقلة تماما^(٢٢)

وقد كثفت السياسات الاقتصادية الليبرالية الجديدة من هذه الصراعات. فخلال العقود الماضية كثفت من فقر وتهميش اليهود والحلبيين، واستمر بفضلها تفاقم الهجرة والتشريد والتراعات على الأراضي والسلطة السياسية. والصراع بين الثقافات والعنصرية بنرايد في الكثير من المناطق الحدودية القومية وفي كل المدن الكبيرة بالقارة. وأصبحت الحاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى سياسات للتعليم، والاتصال، وتنظيم العمل من أجل تعايش أكثر ديموقراطية بين الثقافات. وفي بلاد مثل بيرو وكولومبيا أدت الأوضاع الاقتصادية الرهيبة والحضرية المدهورة إلى ظهور حركات حرب العصابات، وتوحيد فضالات الفلاحين ومهربي المخدرات، وغير ذلك من التعبيرات العنيفة عن الانقسام الاجتماعي ولا تعمل الأصولية الاعرائية العرقية أو الحركات شبه العرقية، مثل سنديرو لوميبورو، أكثر من إعاقه تصيد مشروعات الاندماج. ففي الولايات المتحدة، أدت إعادة ترتيب أوضاع العمل وزيادة العنصرية إلى تكثيف قمع المهاجرين من أمريكا اللاتينية، وهو ما يتناقض مع النزعات الاندماجية لاتفاقات التجارة الحرة



وعلى الرغم من تصور الانتماء الذي لا يزال يربك العلاقات بين الثقافات، لا يمكن فهم تحيل المسائل التي تثيرها هذه العلاقات إلا من منظور التدهر بين الجماعات السائدة والمستعدة وهناك ايضا تعمرات و عدة هي بعض سياسات الحكومة و لانماط الحديدية للتقاليد المتصلة بالحدوث هي الجماعات الأصلية

وهناك حاليا حركات توارر بين دعواتها الشطة إلى الاستقلال الثقافي والسياسي ومن المطالبين بالاندماج الكامل في التسمية الحديثة وهي توفر أشكالاً حديثة من المعرفة إلى حباب الموارد التقني والثقافي وتجمع هذه الحركات بين طرق العلاج التقليدية والطب الحديث ومن الطرق القديمة للإنتاج الحرقي والربحي والديون الدولية واستخدام الكمبيوتر بها سعي إلى أحداث تغييرات ديموقراطية هي مناطقها والاندماج المتكامل هي الاسم الحديثة هالفلاحون الجواتيماليون والمكسيكيون والبرازيليون يرسلون تقارير بالماكس إلى المنظمات الدولية حول انتهاكات حقوق الإنسان والهنود من بلاد محتملة يستخدمون الفيديو والتبريد الإلكتروني للضغط في سبيل الدفاع عن طرق معيشة بديلة.

وهي هذه الحالات على الأقل، لا تنشأ مشكلات الاندماج الاجتماعي السياسي على ما يبدو من عدم التوافق بين التقاليد والتحديث ففشل سياسات العولمة ناهج عن اقتصاد برامج التحديث للمرونة وغياب الفهم الثقافي في تطبيقها، والعادات التمييزية المتواصلة هي المؤسسات بين المجموعات السائدة^(١). ولم يصلح إصلاح الدولة باسم تحرير الخدمات وتحويل المسؤوليات العامة إلى المصالح الخاصة كثيراً هي توسيع الوكالة الاجتماعية لهذه النظم التعددية للحياة والأشكال المحتملة لمشاركة القطاعات المهمشة.

هشل التنسيق بين السياسات الثقافية والاستهلاك لا يمكن النظر إلى المشكلات الناحية عن ظاهرة التعدد الثقافي، هي أواخر القرن العشرين، أو التمايز بين مناطق محتملة داخل كل أمة باعتباره مجرد صراعات بين ثقافات. فأشكال التفكير والحياة المتصلة بالمناطق المحلية أو القومية ليست أكثر من حباب من جوانب التطور الثقافي. ولأول مرة في التاريخ، نرى عالمية السلع والرسائل التي تنقلها كل أمة عبر منتجة هي أراضيها،



وغير ناثجة عن علاقات الإنتاج المحبسة ولا يصدر عنها معار تتصل حصريا بالمنطقة المحبسة إليها تعمل، في رأيد، وهذا لنطام عابر للقوميات متدهور، للإنتاج والتوزيع.

ومعد خمسينيات القرن العشرين تتمثل الوسائل الرئيسية للحصول على السلع الثقافية بعدد من التعليم هي اعلام الاتصالات الإلكترونية. وعدد المنار التي تمتلك أجهزة راديو وتلفزيون في أمريكا اللاتينية يعادل بل يفوق أحياء عدد المنار التي أتم أفراد أسرها تعليمهم الابتدائي وعلى الرغم من أن الكتب المدرسية تسهم إسهاماً موبصفاً في اندماج أمريكا اللاتينية فهي تلتزم عادة بمطوّر تاريخي قومي وعالميا ما تشوه تاريخ البلاد المجاورة وهذه النواقص لا تعالجها معلومات صفيمة تاريخيا وتقارير عالمية هورية، على التلفزيون والراديو واستهلاكنا الصمغ من الإعلام الجماهيري أصبح من استهلاك البلاد المتروبوليتانية، كما سبق أن أشرنا، ولا يعديه إنتاج إعلامي نابع منا، يقدم معلومات أفضل وإمكانية أكبر لتوحيد أمريكا اللاتينية. هالتلفزيون. والإذاعة بدرجة أقل. شأن السينما، يعطي الأثوية لمعلومات وترفيه أمريكية الشاة. وتمثيل تنوع الثقافات القومية منحصر في كل أمما، بل إن وقت البث المخصص لثقافات بلاد أمريكا اللاتينية الأخرى أقل.

ومع اقتراب الضر من نهايته، يجب أن ننتبه إلى أفعال وقرارات المسؤولين عن السياسات الثقافية، إذا أردنا معالجة المشكلات الناحمة عن الصناعات الإبداعية (العملاء الأوليين) والنمولة (الاتحاد الرئيسي) لمجتمعاتنا المتعددة الثقافات. كما نحتاج إلى أن نسال عما يمكنه الاندماج في هذه العمليات، والشروط اللازمة لمقرطة الاندماج العابر للقوميات

وفيما يلي ملخص للطرق التي يمكن لأكثر المنظمات اهتماما بمعالجة (أو إهمال) هذه المشكلات انتهجها:

- 1- لا تزال سياسات الدولة المتعلقة بالثقافة تركز على الحفاظ على الموارث الأثرية والفولكلورية. وتشجيع الفنون الجميلة (المنون البصرية، والمسرح، والموسيقى الكلاسيكية)، التي يتقلص عدد من يتقونها. وتضائل التحرك العام بخصوص الصناعات الإلكترونية إلى خصخصة محطات الإذاعة والتلفزيون وغيرها من دوائر النشر



الجماهيري وحريدا تلك التي شهدت محاولات دعم . ولم نحقق سوى نجاح محدود في غالب الأحيان . برامج المعلومات و بـر، مع الصبة التي تنعز عن التنوع الثقافي.

٢ - بالمقابل هناك شركات صحفة خاصة للصوميات (تتحد من الولايات المتحدة في معظم الأحيان، مقرا لها وبن كانت هناك أيضا شركات محتلفة تتحد من أمريكا للآينية مقرا لها مثل نصبريا وريد غلوب) تتولى مند عفود أكثر اتصالات الإعلام ربحية وبمودة وهي بحرق بهذا الحية الأسرية وأصحب المظم الرئيسي للمعلومات والترفيه الجماهيري وتفتح بعض الشركات الأمريكية للآينية برامج ترهيبية ذات نعطية عر قومية واسعة، مصلة بذلك توحد أكبر للموصوعات والأشكال القومية أو «الإسبانية - الأمريكية» وتبين استطلاعات آراء المشاهدين الحالية أنها تحظى بقول كبير هي أوساط الطبقات الشعبية ويفصل الأشخاص الأعلى تعليمًا المسلسلات التلمزيونية والأفلام والموسيقى الأمريكية^(٥) لكن السؤال الرئيسي اليوم، في رأيي، ليس كم عدد الرسائل الآينية أو القومية التي تبث (على الرغم من أن هذا لا يزال مهما)، وإنما فتور أو اردراء كل البرامج (سواء كانت دالاس، أو كريستينا، أو Siempre en domingo) ثقافات أقلية أو إقليمية لا يحيرها المولكلور العالمي وما يبعث على الأسى أيضا الرقانة على الحوارات بشأن المجتمع بصبه ونقص تنوع المعلومات التي لا غنى عنها لبناء المواطنة والاندماج بين دول المنطقة.

٢ - التحركات الثقافية للمنظمات الدولية وتلك التي تشجعها اجتماعات وزراء الثقافة تردد على نطاق أمريكي لاتيني واسع آراء الدول، والتي تعطي الأولوية للثقافة الرهيمية، من جهة، وللآثار والموروث المولكلوري، من جهة أخرى. إنها تعطي الأفضلية لرؤية محاظفة للهوية، واندماج يقوم على سلع ومؤسسات ثقافية تقليدية. همس بين المشروعات السبعة والستين التي تنظمها اليونيسكو كأنشطة لـ «العقد العالمي للتنمية الثقافية»، هي أمريكا اللاتينية في عام ١٩٩٠-١٩٩١، على سبيل المثال، كان هناك ٢٨ منها للحفاظ على التراث الثقافي؛ و١٧ للمشاركة في



التممية والحياة الثقافية و ١٠ السعد الثقافي للتممية و ٨ لدفع الإبداع
والتممية هي مجال الصور و ٣ للعلاقة بين الثقافة والعلم
والتممية روجت فقط للإعلام الجماهيري^(٦)
وقد وقعت بعض حكومات أمريكا اللاتينية أحيار اتفاقيات تسهيلات
جمركية لتبادل الكتب ولأعمال لصية والقطع الأثرية كما وصفت
البرامج لتعاون تبادل وبعض بالذكر مجموعات الكتب مثل
Biblioteca popular de Latinoamérica و Biblioteca Avacha
el Caribe و سلسلة ملاحق الصحافية Perio-Libros التي بصم
أعمالا لكتاب وهادي بارزين وقرار إقامة صندوق لصور أمريكا
اللاتينية وآخر للتممية الثقافية وأوقاف أمريكا اللاتينية وبيوت
لثقافة أمريكا اللاتينية والكاريبي في كل بلد وكل هذا يمثل خطوات
إلى الأمام في تبادل المعرفة بين أمم القارة. لكن هذه الإجراءات
مقتصرة على مجال الثقافة المكتوبة والصور التشكيلية والموسيقى
«الكلاسيكية».

هي أثناء ذلك، تقوم مجموعة العمل الخاصة بالسياسات الثقافية
بمجلس العلوم الاجتماعية لأمريكا اللاتينية بإعداد بحث عن
الاستهلاكية الثقافية في المدن الأمريكية اللاتينية الكبيرة التي تقدم
بيانات مشابهة لبياناتنا في مكسيكو سيتي. فعدد متلقي الثقافة
الرفيعة، على سبيل المثال، لا تريد نسبتهم على ١٠ / من مجموع
السكان^(٧) ولا شك في ضرورة زيادة الدعم للأدب والفنون المصنعة.
لكن لا يبدو مقبعا، مع اقتراب القرن العشرين من نهايته، القول بأننا
نشجع التسمية الثقافية والاندماج في وقت تمتقر فيه إلى سياسات
عامة للإعلام الجماهيري الذي يتلقى عبره ٩٠ / من سكان القارة
المعلومات والترفيه.

٤ - كذلك تقدم المصادر الثقافية التي تشمل كل شيء، من المعارف
الحرفية التقليدية إلى برامج الإذاعة والتلفزيون، عبر منظمات
وجمعيات غير حكومية، إلى الصانين ورجال الإعلام المستقلين
فالمهرجانات والمعارض وورش العمل وشبكات البرامج السمعية -
البصرية البديلة والمجلات والكتب، التي يوثق عبرها للتممية الثقافية -



كل هذا يرفع تمويل محلي هزيل وكم صمم من عمل الحر تدفعه أحيانا جامعات ومؤسّسات دولية وحسب دليل وضعه معهد أمريكا اللاتينية، تصم منطقتا أكثر من 5 آلاف حمصة مستلمة من المنتجين في مجالات التعليم والثقافة والاتصالات وبحر بش مساهماتها هي إمامة وسطيم انطلاقات الشعبية في سبيل الدفاع عن حقوق أفرادها، وهي الوثيق لظروف معيشتهم وإنتاجهم النقدي لكن أداها غرضه محلي صرف ولا يمكن اعباره بدلا لأداء الدولة هذه لجماعات المستقلة تكاد لا تشمل الإعلام الجماهيري، وبأنثيرها ضعيف بالتالي على العادات الثقافية وطرق التفكير السائدة بين الأغلبية

وتعمل تلك الدول ولشركت و لمطومات المستقمة هي ظل عرلة تعوق تنمية المجتمعات المتعددة الثقافات في أمريكا اللاتينية فهي تقرر الريد من الانقسام وتساوت الاستهلاكية، وإفقار الإنتاج الأصيل، وإحباط الاندماج الدولي وحلال هذه الأعوام أدى نزاع الاستثمارات العامة وضعف أداء المشروعات الخاصة إلى المفارقة الآتية زيادة التبادل التجاري بين البلاد الأمريكية اللاتينية مع تشجيع المتروبوليتانية منها هي الوقت ذاته حتى نتج أقل عدد ممكن من الكتب والأفلام والتسجيلات، ويجري تشجيع الاندماج هي وقت لا تملك فيه إلا القليل الذي يصدره، وأجورا محمصة تقلل مما يمكن أن تستهلكه الأغلبية.

بل إن العقبات أكثر تأثيرا فيما يحصر حصول أمريكا اللاتينية على التقنيات الحاسمة والاتصالات السريعة الأقمار الاصطناعية، وأجهزة الحاسب، والفاكس، وغيرها من أشكال الإعلام التي تتيح المعلومات اللازمة لاتحاد القرار وللابتكار وسيرداد حصوع بلاد أمريكا اللاتينية مع إلغاء اتفاقيات التجارة الحرة، والفيود التجارية على المنتجات الأجنبية، والدعم القليل المتسقي للتنمية التقنية المحلية وسترك أكثر عرصه لرأس المال عابر القوميات والاتجاهات الثقافية الخارجية، حيث إن هناك اعتمادا ثقافيا واقتصاديا مترايدا على تقنيات الاتصال الحاسمة، التي تحتاج إلى استثمارات مالية ضخمة والتوصل إلى طرق أكثر سرعة، والتعددية الثقافية الناجمة عن هذه الاتجاهات لا تعبر عن موارد تاريخية متنوعة وإنما عن تصنيف تابع من عدم التكاهؤ في حصول البلاد وقطاعات كل مجتمع على وسائل اتصال متقدمة.



كيف أدت طرق الاتصال بواسطة نظم الاتصال عابرة الحدود إلى ظهور أشكال جديدة للتقسيم الاجتماعي الثقافي؟ إن الاندماج في الثقافة العاصة للأغلبية الكبرى، خاصة في بلاد النوانش يقتصر على المرحلة الأولى من الصناعات السمعية بصرية ترفيه ومعلومات حرة عبر لارة والتلفزيون وهناك قطاعات صغيرة من الطبقات الوسطى والشعبية تقوم بتحديث وزيادة معلوماتها كمواطنين عبر المرحلة الثانية بالإعلام والتي تشمل تلفزيون الكابل والتعليم البيئي والصحي وكذلك المعلومات السياسية عبر الفيديو. إن أقسام صغيرة فقط من النخبة السياسية والأكاديمية المدمجة هي التي تستخدم أكثر أشكال الاتصال دسامة والتي تشمل الماكس والبريد الإلكتروني وأطباق الستالايت إلى جانب تفاعلية معلومات وألعاب المتخصصة هي صناعة الفيديو، والشبكات العالمية المنظمة أفقيا وهي بعض الحالات، تحصل قلة من الجماعات الشعبية بهذه الدوائر الأخيرة من خلال نشر إنتاج الصحف ومحطات الإذاعة والفيديو المتوية

ونشر الوسيلتين الأخيرتين للاتصال شرط أساسي لتنمية الأشكال الديموقراطية للمواطنة اليوم. فالباس يحتاجون إلى الحصول على المعلومات الدولية ويجب أن يتمتعوا بالقدرة على المشاركة بطرق هادئة في عمليات الاندماج العالمي والإقليمي. فمعقد المشكلات المتعددة القوميات مثل التلوث البيئي، وتهريب المخدرات، والمبتكرات التقنية يتطلب معلومات تتجاوز المصالحات المحلية التي لا تزال الأمم تقيدتها، وتسيق الجهود على نطاق عام يتجاوز القومي^(١)

ما الذي تفعله أمريكا اللاتينية في سبيل التوصل إلى أشكال من المواطنة تتطلب أكثر أشكال النشر والاستهلاك الثقافي تقدما وتفاعلية؟ إذا سلما بأن الإنتاج النابع من الداخل والتعبير عن المصالح الإقليمية في هذه المجالات يتطلب ليس تنظيم المجتمع المدني وحسب بل وكذلك مبادرات من جانب الدولة، فإسنا نحتاج من ثم إلى توفير الاستثمارات اللازمة لهذه العاية

إن أمريكا اللاتينية تضم أكثر من ٨,٣٪ من سكان العالم، لكنها لا تضم سوى ٤,٣٪ من المهندسين والعلماء النشطين في البحث والتنمية، وتنفق ١,٢٪ فقط من إجمالي مواردها في هذا المجال^(٢). وتثير هذه الأرقام أسئلة بشأن إسهام قارة مثل أمريكا اللاتينية في الأسواق العالمية وقدرتها على إدارة أمورها مستقبلا.



الاندماج الثقافي في عصر التجارة الحرة

يتطلب الاندماج المتعدد الثقافات في أمريكا اللاتينية والكارسي إصلاحات دستورية وسياسية تضمن حقوق الجماعات المختلفة في سياق عمله وتعرى نهج لاحتلافات و احترامها في التعليم ولأشكال التقليدية للتفاعل لكن المؤسسات العامة تمنع عليها أنصا مسؤولية وضع برامج لتسهيل تبادل المعلومات والمعارف في صناعات الثقافة التي توفر الاتصالات الجماهيرية - الإذاعة التلفزيون الفيلم الفيديو والنظم الإلكترونية السماعية - لشعوب المختلفة والجماعات العرقية داخل كل مجتمع

إسأ في حاجة إلى سياسات تشجع على تكوين هضاء سمعصري أمريكي لاتيني فهي رمز يعبر فيه الفيلم والفيديو والسجلات وغيرها من الأشكال الصناعية للاتصالات عن نمويص تكاليمها المرتفعة في حدل قصر توزيعها على بلد بعينه، يصبح اندماج أمريكا اللاتينية مصدرا لا غنى عنه لتوسيع الأسواق، ومن ثم تسهيل إنتاجنا. وأود أن أعرض هنا لثلاثة اقتراحات تشير إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه السياسات-

١ - إقامة أسواق أمريكية لاتينية مشتركة للكتب، والأفلام، والتلفزيون، والفيديو، تصاحبها إجراءات محددة لتشجيع الإنتاج والتوزيع الحر للسلع الثقافية. (الخطوات التي اتخذت في هذا الاتجاه إعلانية وعير عملية، وتظهر الحاجة إلى المزيد من التشخيص الدقيق لعادات الاستهلاك في بلاد أمريكا اللاتينية، إلى جانب سياسات عامة جدية)

٢ - تحديد حصص دنيا للإنتاج السينمائي والبث الإذاعي وغيرها من السلع الثقافية الأمريكية اللاتينية الأخرى في كل بلد من بلاد المنطقة (لاحظ أنما لا نوصي بالعودة إلى السياسة الصيقة التي تخصص ٥٠٪ من الحصة للموسيقى والسينما القومية، الاقتراح الجديد مستمد من القانون الإسباني لعام ١٩٩٣ الذي يأخذ في الاعتبار ظروف الإنتاج والتوزيع، وينصر على التزام دور العرض في المدن التي يزيد عدد سكانها على ١٢٥ ألف نسمة بعرض ٣٠٪ من الأفلام الأوروبية) ولن يكون لتشجيع سوق أمريكا اللاتينية للسلع الثقافية جدواها ما لم يصاحبه إجراءات لحماية ذلك الإنتاج عبر توزيعه واستهلاكه.



٢ - إقامة صندوق أمريكي لاتيني للإنتاج والتوزيع السمعيصري ويتولى هذا الصندوق التمويل الحرثي للإنتاج السينمائي والتلفزيوني والفيديو ونسهيل التنسيق بين الدولة والشركات والمؤسسات المدنية واستكشاف فرص جديدة للتوزيع (مناهة لتأخير تصدير وبرنامج ثقافية ذات جوده عالية وحملة واسع لشركات التلفزيون المصنوعة والإقليمية وكاتل إشارات أمريكي لاتيني)

ويسعى لاتفاقيات التجارة الحرة ألا تحلّف فجوة بمسيرة بين الأسواق وإنما عيها أن تأخذ هي اعتبارها الممر عبر المكافئ بالأنظمة القومية إلى جانب حماية حقوق الإنتاج والاتصال والاستهلاك للجماعات الاثنية ولاقلّيات ومن الضروري تنظيم مساهمة رأس المال الأجنبي بما فيها الاقتصادات الأمريكية الثلاثية الأكبر أو الشركات عابرة القوميات المقامة في المنطقة لمنع الاحتكارات من حق الصناعات الثقافية للبلاد الأصغر. لكن الأهم من القبول هو ضرورة السعي إلى اتفاقات تعاون تحقق التوازن بين الدول المصدرة بحق (البرازيل والمكسيك) والحديثة العهد بالتصدير (الأرجنتين، وشيلي، وفروبيلا). وتلك التي تكفي بالاستيراد (بقية البلاد) (١١).

ولن تتحقق التنمية المتعددة الثقافات في كل أمة إلا إذا تواهنت الظروف لشهر محطات إذاعة وتلفزيون الأعراق والأقليات الإقليمية أو على الأقل لوضع البرامج التي تتيح التعبير عن ثقافات محتلمة، توجهها المصلحة العامة لا الربح التجاري ويحتاج تشجيع هذه السياسات إلى إعادة صياغة دور الدولة والمجتمع المدني كممثلين للمصلحة العامة. ومن الضروري وضع حد للدول الشمبوية الحمائية للحد من مخاطر المركزية والتبعية والفساد الإداري. لكن بعد عقد من الخصخصة، لم ير شركات خاصة حسنت من أداء التليفونات أو خطوط الطيران، أو حتى جودت برامج الإذاعة والتلفزيون. وبدلاً من التورط في معضلة الدولة في مواجهة السوق، علينا وضع السياسات لتنسيق بين اللاعبين المختلفين المشاركين في الإنتاج الثقافي والتوسط بينهم.

وليس الهدف تعيين حدود الدولة، وإنما إعادة النظر في دور الدولة كحكم أو حارس للحيلولة دون إخصاع الحاجة الجماعية للمعلومات والترفيه والابتكار لحاظر الربح. وللتصدي لمخاطر تدخل الدولة والهيمنة



وسيادة ثقافات ناهية عن طريق السوق. علينا ألا نحصر أنفسنا في الاختيار بين الاثنين، وإقامة قصائد تشجع على ظهور مبادرات المجتمع المدني حركات اجتماعية جماعات الصابن، محطات إذاعة وتلفزيون مستقلة، اتحادات، جماعات عرقية جمعيات للمستهلكين، ولسمعي الإذاعة، ومشاهدي التلفزيون متعددة اللاعبين وحده هي الكمية بتحقيق التسمية وتفسير الثقافي لديموهراطي عن الهويات المعقدة. وسيكون اسرور الحديد للدول والمنظمات الدولية (اليوسكو) منظمة الدول الأمريكية، الجهار الاقتصادي الأمريكي اللاتيني الاتحاد الأمريكي اللاتيني للاندماج (إلج) هو إعادة بناء الفضاء العام كمصاء جماعي متعدد الثقافات، حيث يستطيع عملاء محتملون (دول وشركات وجماعات مستقلة) التوصل إلى اتفاقات لتنمية المصالح العامة ومثل تلك التعبيرات هي وسائل الاتصال والسياسات الثقافية ضرورية لممارسة أشكال مختلفة من المواطنة المسؤولة، وفقا لظروف التحولات الاجتماعية الثقافية، وأشكال الاستهلاك الحالية، واندماج قوميات متعددة.

* * * *

(*) "Multicultural Policies and Integration via the Market" from Néstor García Canclini (2001), *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, tr. George Yúdice. University of Minnesota Press, Minneapolis and London, pp. 123-34, 179-80 (notes). Originally published as *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. © 1995 by Editorial Grijalbo, Mexico. English translation © 2001 by the regents of the University of Minnesota.



المراجع

1. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
2. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
3. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
4. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
5. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
6. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
7. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
8. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
9. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
10. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.
11. *El arte popular Mexicano*. Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.



الجزء الثاني

هويات إبداعية

هويات إبداعية

جون هارتلي

الصناعات الإبداعية: تناقض في المصطلح؟

هناك عنصران متناقضان في تعبير «الصناعات الإبداعية». هـ «إبداعية» تعموق على ما يبدو التنظيم على المستوى الصناعي، وتؤكد، بدلا من هذا، على جانب الموهبة التخيلية المردية الإبداعية. وتحول «صناعات» على ما يبدو دون الاهتمام بالإبداع الإنساني. وباختصار، إذا كان الإبداع جزءا من الهوية الإنسانية، إذن ما الذي يمكن أن يقدمه للصناعات؟ إن معظم الناس لا «يحددون» الصناعات على أنها جزء من إحساسهم بأنفسهم - حتى لو كانوا يعملون في بيئة صناعية - وهو ما يفعله معظم الناس في العالم. فإذا كان هناك قطاع كالصناعات الإبداعية، إلى يؤدي إلى عزل الإبداع، الذي يقربه الإنسان ويمارسه؟

أصبح الاستفتاء العام نفسه
حرره من حرمة السرفيه
تحول من أداة صناعة إلى
محرور إبداعي

جون هارتلي



هذا القسم من الكتاب يستكشف هذه المشكلة من منظور محتامة. عن طريق تبيان كيف يربط قطاع الصناعات الإبداعية بجواب أوسع من الإبداع الإنساني كيف يعزز الحيال الأساسي والابتكار والحسرة. ولعمل الاداعي والاستهلال الصناعات ابداعية؟ كيف يرتبط الإبداع اليومي بمشروعات كبيرة، والعكس؟ لماذا تحتلف الصناعات الإبداعية عن التصنيع التقليدي و لصناعات الأوليه؟

وعلى الطرف الآخر من المعادلة، من المحتمل أن تعتمد معظم الصناعات الإبداعية، من الهندسة إلى التكنولوجيا الحيوية، أن عملياتها ومنتجاتها والعاملين بها مبدعون. وقد تجادل فيه في هذا إدن. ماالذي يميز قطاعا إبداعيا عن غيره من القطاعات؟ وكيف يستفيد القطاع الإبداعى من الاقتصاد من الإبداع الإنسانى بصورة أكثر شمولاً؟

وتبين هراءات هذا القسم كيف تقاطع عدد من الكتاب، لكل منهم تأثيره الكبير بطريقته، مع هذه المسائل. إن أبا منهم لا يتناول مسألة «الهويات الإبداعية» بصورة مباشرة والحقيقة أن أبا منهم لم يسعد تماما بفكرة الصناعات الإبداعية كمفهوم. وهم يتناولون، بالطبع، المشكلات المختلفة الناجمة عن اختلاف السياقات وهناك مقتطمان لكاتبين من أصحاب المرحعية الأوروبية والإنجليزية بالأساس (هوكس وليديتر)، والاثار الأحران مرجعيتهما أمريكية بالأساس (فلوريدا وميلر وآخرون)

لكنهم، كلهم، يعيدون، في سياق جدالهم حول المسائل الأخرى، طرح المسألة الأساسية التي يسعى هذا القسم إلى تناولها الصناعات الإبداعية تقوم على الأفكار والموهبة والعمل الشخصى. إنهم يوضحون أن تطوير قطاع اقتصادى مستدام على هذا الأساس مهمة صعبة ومعقدة، لكن يتضح أن ما يحدث في كل حالة هو أن الصناعات الإبداعية، أيا كان تعريفها، تعتمد على هويات فردية. وبمثل النمو والتنوع هو السياق الأكبر الذي تنمو وتردهر فيه الصناعات الإبداعية نفسها.

لجنة مايور للصناعات الإبداعية. جون هوكنز

يبدأ جون هوكنز بتعريف صناعات الإبداعية الذي يعتبره غير مرضٍ بل ماقصاً للحس العام ويعود هذا إلى ظهور التعبير في بيئة صنع سياسة العامة، وتشكله في هذا الإطار ويعود هوكنز إلى المسألة الأولى التي تعني بالنسبة إليه أن هناك فرقاً جوهرياً بين «معلومات» (كما في تكنولوجيا المعلومات) و«الفكرة» (كما في الملكية الفكرية IP)، وأن صناعات مختلفة تماماً، بل وحتى مجتمعات، تنشأ من المعلومات ثم الأفكار، على التوالي وكما يرى هوكنز، فإن فهم وكالات الحكومات لفكرة الصناعات الإبداعية غير مفيد تماماً حيث إنه يعمل إلى قصر تعريف الصناعات الإبداعية على تلك التي تستفيد من الدعم الحكومي، فهذا التعريف يشمل النص، لكنه يستبعد الإعلام، والأكثر من هذا، بل والأكثر حدية، كما ثبت، أن فكرة الصناعات الإبداعية لا تشمل كل تلك الصناعات التي تقوم على الأفكار، فالعلم يمكن أن يتوصل إلى ملكية فكرية وبراءات. تحويل الأفكار إلى أشياء قابلة للمناخرة. لكن كلمة إبداعي لا تعتمد لتشمل هذا. هذنافتاء سي بي سبو (الصور - الإنسانيات والعلوم) تظلان مفصلتين

ويسعى هوكنز إلى تجاوز هذا المأزق، وتعريف الصناعات الإبداعية صمم تلك التي «تتضمن فكرة جديدة» في أي مجال، من الصور والعلوم إلى السية التحتية والسياسة الاجتماعية ويحدد هوكنز الصناعات الإبداعية هي تلك التي تستخدم «عمل العقل» لإنتاج الملكية الفكرية. ثم يواصل هوكنز حديثه بمناقشة ملامح الاقتصاد الإبداعي، ونمط الإدارة المميز والنشأت في المشروعات الإبداعية السائدة، والفرق الحاسم بين الابتكار والإبداع، والحاجة إلى «تحرير الملكية الفكرية، وكذلك تحجيرها. وفي خلال هذا، يحاول هوكنز توضيح الإطار السياسي لميراث التمكيز والمراوعات



الجمعية لتقصي موضع التحدي التاريخي الأساسي الذي يمكن أن يواجهه أن «مجمع المعلومات» مع نهائيه أو يوشك وهو يرى مدلا من هذا «أساسا تتجرت بالآخرى بشر.. وبطريقة غير منتظمة نحو عالم يعطي الأوبوية للأعكر»
و «تعبير الشخصى»

مستهلكون إبداعيون

تناقش المقدمة العامة حصص الحياة العامة وكيف صبحت الحدود بين المواطن والمستهلك عائمة ويعب رؤية فكره الهويات الإبداعية في هذا السياق الدينامي، وأين تبدأ الارتباط بالصناعات الإبداعية وهذا لأن الاضطراب والصعب المصاحبين لعملية تكون الهوية في المجال العام استجر. يتيح ظهور فرص للاستثمار وهو يتمدى بأوضح صورة عندما يؤدي الدوق الشخصى ودوق المستهلك إلى ظهور جمهور جديد.

وأبرز مثال على هذا هو صناعة الموسيقى الشعبية فقد جاء التعبير عن التحركات الاجتماعية الجديدة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي ازدهرت في الستينيات من القرن الماضي، عبر الموسيقى قبل أي شيء آخر وربما بدأت جميعا بموسيقى البلوز، وهو الشكل الذي بدأت تحممات أوسع التعرف عن طريقه على رد الفعل الأخرى. أمريكي على الاصطهاد، وتطلعه إلى الحرية (واستهلاكها في الوقت ذاته، عبر التسجيلات الميكانيكية والإلكترونية، للتعزى عن أوطانهم) وهما بعد، انتظمت مشاعر الأمريكيين المعادين للحرب في فيتنام حول موسيقى الروك، وصناعة التسجيلات، والعروض الموسيقية الحية، كنوع من الاحتجاج السياسى، عبر الاستهلاك الشخصى بفرص التسلية، في إطار ثقافة للتدوق، وبدأت الريادة في معدلات المواليد تؤثر تأثيرا حقيقيا على الحقل السياسى التقليدي وغالبا ما يذكر عام ١٩٦٨ باعتباره الحد الفاصل في هذا السياق، حيث شهد هذا العام الصدام بين الشباب، والموسيقى، والراديكالية الثقافية المصادرة وبين السياسات القوية في شوارع باريس، وهي مؤتمر الحرب الديمقراطي هي شيكاغو، وحاج السامرة الأمريكية في ميدان غروسميور بلندن وقد بدأ، في ذلك الوقت، أن الشباب، والمثالية التي فجرها استهلاك أغاني النوب

المسحة تحاربا تمكن أن يعبر العالم سياسيا (انظر 1993 G. in 1992) و «السلام» هي لحرب الباردة. كان مسئلة سياسية وبعد ١٩٦٨ كان تحية شخصية لكن لهدف كان و جدا.

كان عهد الاعية الاحتجاجية قد بدأ وكان البصال من أخر حقوق مثليين يدور هي لملهي اللسة عبر الاعاي وشطة الموسيقيين الشعبيين وأحدث سياسات لاجبال تسترشد بأشكال موسيمية من المود mod إلى البانك punk نحاور الموسيقى لي الملابس، وحتيار شاحات، الطريق ومحمل أساليب التدوق وإرا كانت حركات الستة والمراه لم يقتصر هي تشكلها على الموسيقى، بل ولم تشأ هي هذا السياق، فقد أحاط بكل منها، تعمير موسيقي عن السياسات الشخصية، وحشد لباس والأفكار عن طريق كلمات الأعبي وهي خليات الرفص، كما اجتذبت كل منها مصاصرين من كبار المشاهير من نجوم صناعة الموسيقى وكان الشطء من القوميين حاهرين لانتهاز الفرصة لرفع الوعي عن طريق الموسيقى، عبر أشكال هحين مثل موسيقي الروك الهند - أوروبيه (الويلرية، والبريسانية، ولأيرلندية، والإسكتلندية) والعديد من الأشكال من مختلف القاراب، خاصة أفريقية والكريسي وأمريكا اللاتسية، والتي صارت في النهاية حرةا من الموسيقى العالمية

وكانت الحركات الاجتماعية الجديدة تتعرض للتجاهل أو الاصطهاد أو الإدابة من قبل السياسات السائدة. ولم تجد فرصة التعبير إلا هي المجال الخاص للهوية والتكوين الذاتي، واقتصر انتشارها أو كاد على الوسائل التحارية. لكنها بدأت تصع صغوطا كبيرة على الحكومة والصناعة على السواء، لأن تلك كانت موضع اهتمام جيل اردهار المواليد الحاسم اقتصاديا. وفي النهاية، أصبح ما بدأ هامشيا، وثقافة مضادة، وراييكاليا، أو محص قرر محتوم تعبيرا عن الأعلىية، أو على الأقل عن الآراء والأذواق السائدة، والأكثر من هذا أنه مع بصج هذا الجيل، اضطرت السياسة العامة والمشروعات التحارية إلى الاستجابة لهذا، إلى درجة أن تكوين عائلة وبناء بيت بدأ يعكس هويات وقيما ثماهية وأشكالا أسرية بديلة وقبل هذا بكثير، كانت الحركات الاجتماعية الجديدة قد استقرت هي الضواحي، حيث سدودا الزهونات، وأحبوا الأطلمال. وذهبوا إلى حفلات فريق متونوز، والمسبرات المناهضة للمصرية أصبحوا أوروبريين^(*) Osbournes، ويضم الاقتصاد الجديد

(*) منه إلى جون أوروبريين رائد مسرح العصب في إنجلترا في الستينيات



شركات خاصة وكذلك أفرادا يسعون إلى تحقيق أهداف مدنية في سبيلها
إعلامية معاصرة مستخدمين صيغ الاستهلاك الحثري بصيا لمد
السياسات الملمصية التي ترتكر عليها وتدخل في هذا منظما صلبه
معروفة مثل السلام الأحصر وAubuster وتتكرر مثل هذه المبادرات على
شبكة الانترنت اطر «مشرح الإعلام» لداي شكر في Media Channel
وGlobal Vision الموصولة بهب (http://www.mediachannel.org)
(http://www.glopa.vision.org) او الموقع الذي تستصصه بريصايا
Open Democracy (http://www.OpenDemocracy.net) أو اسرالبور
صد العصرية (http://www.austral.ansagainstracism.org) وهي كندا
حيث يحميدون فعل هذه الأشياء، هناك حتى حماعة تسمى «المقاومة
الإبداعية» http://www.creativeresistance.c/index.html وسستخدم كثير
من المواقع مريجا من الإبداع والروح الاستهلاكية والنقد، بطلية وحيال غالبا
جرب http://www.syntc.net/boax/hypno/index.php. وهي رمن الكتانة.
لم يكن هناك «نقد دوت كوم» أو «معارضة دوت كوم» على الرغم من وجود
تقويعات من كليهما (وهناك مجلة سياسية تحمل اسم «المعارضة»). لكن لم
يكن هناك أدنى شك في أن المعارضة يكرر أن تحقق المواجهة وتأتي على
رأس مبيعات الموسم (Chomsky 2001).

وقد تجاوزت هذه المضاربات الانقسام بين العام والخاص، بالاسعانة بإعلام
«الترفيه» المتأثر تجاريا للتصال هي سبيل أهداف مدنية وسياسية، وبالحرركات
الاجتماعية الجديدة، خارج المجال السياسي التقليدي وأسسست، في كثير من
الحالات، على أنشطة إبداعية مباشرة، كالموسيقى، أو التلفزيون أو تصميم
الشبكة، وكانت بمرنة الجادب واللاصق الذي جعل قيام المشروع ككل ممكنا

دليا سميت لا آدم سميت: شارلز ليدبيتر

هي هذا المقتطف من كتابه الرائع «العيش فوق هواء رهبان»
الاقتصاد الجديد، يميز شارلز ليدبيتر بشدة بين نوعين من المعرفة -
الضمنية والجلية - ليبين كيف يعمل بالفعل نظام اقتصادي يقوم على
المعرفة والأفكار. فالمعرفة الضمنية. كيف تظهرو. يجب أن تحولها إلى
معرفة ملموسة. وصمة. حتى يمكن تجيهرها وتعبير آخر، فإن



المعرفة يجب أن تكون قابلة للتسويق commodified لكن المعرفة ليست مثل أنواع السلع الأخرى وكما يقول ليدبير فإن «الاستهلاك هو متعة تمتلئ الشيء لكننا نعلم سبيل المعرفة - الوصفة على سبيل المثال - لا نمتلكها هالوصفه نظل وصفة دليا سميت والحقيقة أننا نستخدمها لهذا السبب فاستهلاك الوصفة نشاط مشترك إننا لا نبض المعرفة الموحدة بالوصفة باستخدامها إننا نشرها» (م) بقوله بيدبير عن الوصفة قريب جدا مما يقوله ميكولاس غراهام عن «السلع الثقافية» انظر (Graham 1987)

وهكذا، لا يمكن لينة فهم دور المستهلك في اقتصاد المعرفة من خلال المحارب التي ورشاهما من الرزعة، حيث يأكل (بمعنى الكلمة) المستهلكون المنتجات ويدلا من هذا، «يصبح الاستهلاك، في اقتصاد توحه المعرفة، أقرب إلى علاقة منه إلى فعل» وتصبح التجارة أقرب إلى التلبية منها إلى التبادل وسيتضمن الاستهلاك هي العالب إعادة إنتاج، مع وضع المستهلك باعتباره آخر عامل على خط الإنتاج، وسيشتمل التبادل على المال، لكن المعرفة والمعلومات ستندفعان على الأثنين على حد سواء. وستجذب الشركات الناحية عقول مستهلكيها لتحسين منتجاتها.

ويشير ليدبير في الحاتمة إلى أن جمهورية المعرفة لا تعرف الامتيازات «في اقتصاد يتاحر بالمهارات والأفكار، يبدو وكأن كل شخص أمامه الفرصة ليعملها، من خلال العمل من مرآب، أو من مطبخه أو عرصة نومه» لكنهم بحاجة إلى أن يجمعوا بين مهاراتهم ومهارات العمل حتى يحصلوا على المال، كما فعلت دليا سميت هي كتب الطهي التي وصفتها ونعود جاذبية هذه الكتب بالنسبة إلى متسوق الكريسماس، في حاب منها، إلى شخصية الكاتبة، وطريقتها، وهرديتها، التي عرفت كيف تقدمها. وبعبير آخر، فإن شخصيتها حرة من المنتج، الذي لا يكتمل إلا بتحويل المستهلك الوصفات إلى وحيات إن التوصل إلى المعرفة «عملية إنسانية، وليست تقنية»، وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه الصناعات الإبداعية.



مواطنو «أصنعها بنفسك»

هي الديموقراطيات التحارية، شجعت الاتحاضات البعيدة المدى على أن تصبح المواطنة نفسها فعلاً إبداعياً. فالحاس يكونون أنفسهم أثناء مسيرتهم. إنهم يحلفون هويتهم، على مستوى المردود داخل الجماعات المتعددة. من ثقافات التدفق إلى ثقافات الشباب الفرعية وهم يجمعون بين عناصر هوية خاصة (شخصية) وعامة (سياسية) ويجمعون بين هذا وبين بضائع وخدمات المستهلك (الملابس، الرحلات، الأدوية المرئية)، ويستخدمون الوسائط التفاعلية (إعلام ومنصات وألعاب وإنترنت الترفيه)

وتعتبر هذه الدوافع من قيم اجتماعية وثقافية وإبداعية ترتبط وأصعبها ببعض الجماعات وتميزها عن غيرها، من حيث قيامها على القرابة ومبدأ التطوع، لا على الانتماء المكاني وصلة الدم. فمثل هذا التقارب قد يقوم على العيش في الحي نفسه أو المدينة أو المنطقة، لكن الكثير منها جماعات احتراضية، لا تتصل ببعضها إلا في المناسبات الإعلامية وغير الوسائط التفاعلية.

وقد أطلقت على هذه المرحلة من تكوين الهوية الحديثة «مواطنة أصنعها بنفسك» (Hartley 1999). وتدين فكرة «مواطنة أصنعها بنفسك» ببعض الشيء لفكرة «ثقافة أصنعها بنفسك» (انظر McKay 1998)، التي كانت مرحلة شطت خلالها ثقافة الشباب في التسعينيات من القرن الماضي، وتعتبرت بمشهد الافتتاح الحديث للولادة، والمجلات الإلكترونية zines، وحركة المصدر المفتوح، ومحاربي البيئة (تحوّل Swampy) إلى مصدر فخر قومي في المملكة المتحدة؛ وأصبح تدمير مكشوفات المصالح المرسي جوريه بوقيه أيقونة معولة لمهاجرة العولة)، والنشوة، والتحييم عبر العالم، ومهرجان غلاستونبري للموسيقى، والعصابات «العرقية» ودور الإبداع هي إنتاج كل من الإحساس بالذات والسلع والخدمات وأصبح حلي من دون حاجة إلى التسكع بين مصانع مسدلي الشعور في مهرجانات الموسيقى.

وتحصد مواطنة «أصنعها بنفسك» في الحقول نفسها التي تحصد فيها ثقافة أصنعها بنفسك، لكنها لا تصيق بما تثيره الثقافات النوعية أو أنشطة الشباب إنها تشبه تماماً ما يحدث - على سبيل المثال - بين نساء الصواحي اللاتني يتمتم



تتفرع 'نقاء' في سبب تصفح الإنترنت فيشعر باحتراع إحساس بأنفسهم عبر البحث عن أسسب والعائلة (انظر <http://www.genuki.org.uk> و <http://www.findslist.com> و <http://www.rootsweb.com> و لاسه اترائع جمعية الاشخاص الموتى بسيدني «Sydney Dead Persons Society» يمكنك العثور عليها على غوغل). أو تحدث بين الباحثين عن صوب وشكل ليقصوا من خلاله قصة حياتهم، كقص ابداعي غير حيالي، أو قص رقيي (نظر <http://www.bbc.co.uk/wales/capturewales>) أو 'ولتد من أصحاب ثقافات الهجومية والدوق، حيث يكون الاحداث 'كثير إثارة للمواطن إذا ما انظم حول حباب من حواب سياسات 'الهوية ك'انجس' (انظر <http://geocities.com/TelevisionCity/4580links.html>)

ومواطنة «اصعها بفسك» بفسها شكل جديد من أشكال الترفيه، لأن كل ما يقدمه «تلفزيون الواقع» يدور بالاصل عنها الناس يصنعون دواهم عبر مسيرتهم على التلفزيون وهي الولايات المتحدة، يبدأ «الواقع» هي سن ميكرة وحاء البشر الأخير للشكل تكوينا ذاتيا مؤعما للأطمال، مثل صغار أمريكا بتلفزيون هوكس على سبيل المثال، وهو عرض لاكتشاف المواهب في المرحلة العمرية من ٦ - ١٢ عاما (<http://www.americanjunior.com/showinfo/>) ومن الأخ، الكيسر ونجوم البوب إلى الوهم الأمريكي، فبين البحث هو عن الداتية، والشهرة هي عملتها العامة، وكما يجسدها شمار الوهم الأسترالي. فإن الحلم هو التحول من «صمر إلى بطل»

من هنا، فإن هناك علاقة ما حقيقية ومتخيلة، بين حياة مواطنين يعيشون في ديموقراطيات تجارية وأشكال «واقع» تشكل جانباً بارزاً من الترفيه الواسع البطاق. فالباس يعرضون أنفسهم بقدر غير مسبوق من الوعي الداتي والمهية، إهم هويات إبداعية، وهم يحارون في مسيرتهم مشاهدة أشكال الترفيه التي تعلم انصارات وكوات تلك العملية ويتفاعلون معها.

حياة تجريبية. ريتشارد فلوريدا

«إن هذا الكثير مؤكد. تحل التجارب محل البصائع والخدمات لأنها تشجع كلياتنا الإبداعية وتدعم قدراتنا الإبداعية». هكذا يقول ريتشارد فلوريدا، الذي يرى في الخبرة



مثيرا أساسيا للاقتصاد الإبداعي إنه يرى طريقا ذا تحافين بين المستهلك والمستثمر -الذي يتصل بالاقتصاد عبر دواعي ويحدد أنسبها من ثم كـ«كشأب ابداعية» هدا يتبع شكل تسليية وثقافة تعبر عن ابداعنا ونعدييه»

والسباقة والتدريب واستعراض الجسم والحديث مع الناس ومراقبتهم عبر حياة الشارع كل هذا أنشطة تحريرية عادية تحت على لانتاج الإبداعى للمتجيين والمستهلكين على حد سواء - والحقيقة ان هذا التمييز لا يعنى لكثير بالنسبة إلى فكرة فلوريدا عن الطبقة الإبداعية. هموريد، يرى ان الإبداع نفسه نوع من «السجة المثقة (انظر اسفل)» «لكي يحلق ويصطبغ، هابنا بحاجة إلى مثير يثار وفئات - نجنم معا بطرق غير معتادة»

والعامل الحاسم عند فلوريدا هو أن تحويل الخبرة إلى سلعة marketization يمكن أن يجعل هذه الخبرة غير أصيلة ويحول الناس إلى عبيد لا حيلة لهم أمام المستحدثات لكنه على قناعة بأن تصنيفه لوقت المراع الأمريكى يسمى إلى التأثير الكلى أكثر من «إحياء البدع الترفهية وتحايلات التسويق» لأن «الناس كلما رادت قدراتهم على كسب قوتهم عن طريق الابتكار، رادت قيمة هذه الحواس من الخبرة واتضحت أهميتها».

الاختيار الفاعل

إن «القيمة الاستعمالية» للخبرة والرفاهية (انظر المقدمة العامة لمناقشة هذه المصطلحات)، بالنسبة إلى أولئك ممن حققوا المز من الاثنين، هي خيار - هكلما تحقق للمجتمع المريد من الوفرة، ترايدت فردية الاختيار. ومنذ عصر ما قبل التسجيل، تفصل القلة المحظوظة، ممن تتوافر لهم الوسائل، الاستقلال الشخصى على الاعتماد على الوصع المؤسسى أو البيوى (الوضع الطبقي أو الحالة الاجتماعيه). لكن من الصعب حتى الآن مجرد تحيل كيف يتيمي للمكونات المؤسسية أو البيوية

لمجتمع ان تتعامل مع المستويات الوهيرة والمشخصة individualized للاختبار امام كل فرد وليس أمام الحب وحدها وهذه المسألة الملحة التي نواصل في سبيلها عروض تلفزيون الواقع. الأخ الكبير، بصفة خاصة هو صياغة ابداعية للمشكلة التي ترعج المجتمعات التي تحولت في طورها الاشكال الجماهيرية (المنظمة) إلى الفردية (التي يمكن تكييفها حسب حاجه كل فرد) كيف تؤسس لدانية في الحرية والرفاهية لكن في ظل ظروف لا يمكن السيطرة عليها وحيث لا يمارس الادوار السبويه المعادة نمودا كبيرا على العلاقات السلوكية أو تلك القائمة بين الأشخاص

والدانية المعاصرة مسألة اختيار. لكن هذا الاختيار لا يُمارس بـ«معرفة الموضوع» وحدها. إنه يمارس بكل تلك الموضوعات، بماعلة وتنافسية والأخ الكبير يجسد تلك الحقيقة المربكة عبر الاستملاء العام. فليس على أفراد الأسرة أن «يسوا أنفسهم خلال مسيرتهم» على مرأى قاضي وواضح بعضهم من البعض الآخر فحسب، بل عليهم أيضا طرح نتائج العملية للتصويت الشعبي. وهكذا، لا يمكنك الاكتفاء بتقمص الشخصية وقرع طبلتك، فأنت تقاس بما تنال من تصمييق، يمكن أن يكون نفسه مدعوعا بحيل الفرض منها تقويض أدائك. وبالنسبة لمشاهدي التلفزيون، يمثل الأخ الكبير حرقا التوترا بين العام والخاص، بين المواطن والمستهلك. فهو يقدم آليات عملية لتنظيم (عبر الذات، وأساء المكان الواحد، والعرباء) «الهويات الإبداعية»، هي مجتمعات تتسم بما يمكن أن يعاينه على المستوى الفردي كمدي واختيار لا نهائي واسع النطاق فأنت، بتصويتك ضد ذلك الشخص الماكر المتلوي (أو الحداب المثير للسخط)، تشخص personalizing توترات مجردة للغاية (لمريد من النقاش، انظر (Hartley 2004).

ومثل الصوء، تسافر الاختيارات في كل الاتجاهات في وقت واحد فكيف يمكن عرضها؟ هنا، يتمتع إعلام الترفيه التجاري بتقنيات متطورة للديموقراطية التمثيلية. فتقنيات آلة رمز السياسة لا تفي بالعرض (كما أوضحت الانتخابات الرئاسية الأمريكية عام

٢٠) ويعدّ الـ«كبير حلاً مستنكر» الناس في معرض يمثلون أنفسهم أمم من يتمرحلون على معرض فيقومون بالاحتفالات المتعلقة بالـ«أد» والعرض ستحب لأحيات أهل البيت ومشاهدس. والخار إبحار مشرب.

ويرى سنند كوث - ستاد كرسي سسسكو لديموقراطية الالكترونية e-Democracy - جامعة «وكسمورد» في قصه بيثين أن الديموقراطية «تعملية نفسها» مامها الكثير، لدى تتعلم من ممارسات وتقنيات تصويت وإداره احتفالات لاج الكبير (Coleman 2003) - حيث إن المشاهدين لا يمانعون كثيراً في المشاركة في سسويت مع و صد ممثلهم السيمبوسيتيين، فقد نحتاج سكر البيت نفسه ومن ثم مجلس العموم أو النواب إلى تسكير في لمد، يقاوم اسباب بالذات التصويت لمصلحة أو صد ممثلهم السياسيين، أي الساسة.

وهناك مدخل آخر إلى الموضوع نفسه قدمته منظمة تدعى برلمان الطلبة الافتراضي وهو يقوم على مبدأ سوق الأسهم - آلية يعتمد عليها لإرساء قيمة الأسهم (الشركب) عن طريق تمثيل كل الاحتفالات التي بلجأ إليها السوق في لحظة بعضها - وعلى هذا النسق، يسعى الموقع الإلكتروني لإرساء قيمة الأفكار - بين طلبة المدارس هي حالتنا - بطرحها في استفتاء بافسي، حي، على الشبكة فهو، كما يقول الموقع نفسه، «مثل (سوق رأي) للطلاب، حر، طليق - شفاف، ومتصل، وحي، وتنافسي» (<http://www.studentparliament.net>).

الصناعات الإبداعية - الاستفتاء العام والتخفيف

الصناعات الإبداعية هي مشروعات تستثمر أفكارا (إبداعية) في اقتصاد للمستهلك، وهي نتاج للعبرات النربحية السابق الإشارة إليها المستفيد من الانتقال من الإنتاج إلى الاستهلاك، من العام إلى الخاص، من المؤلف إلى المتلقي، إنها تستعمل بتحرير الهوية والمواطنة، وهي وسيط التقارب والاندماج بين الترفيه والسياسة (الرفاهية والحرية). وتمثل الجهود الاجتماعية، المناظر وغير المنظم وإن كان متماسكا، تهيئة الهوية المردية للمجال الصناعي. إنها مؤرّد البصائع

والخدمات لـ «قطاع الهويات الابداعية» من المجتمع والمجتمع الاجتماعي للصاعات الابداعية وهي تستمد هي الوقف ذاته من الهويات الابداعية وتستخدم المستهلكين كمسكن للأحداث والصور وتعلم منهم لمرص الحديدة التي يمكن أن نتاج

ويعتبر كثير من انكتاب الصاعات الابداعية صناعة «حقوق النشر» أو صناعة «محتوى» وهذا شخص يقوم على اراء محلين بعضون الأولوية للإنتاج (حقوق النشر) وللسعة (المحتوى) لكنه هي حاحة إلى الاعتراف باعتماد هذه الصاعات على المستهلكين والشكل الذي يتعده المستهلكون في هذا السياق مجال قابل لنصب، والصاعات الابداعية تعتمد على زيادة الاحتمالات الفردية انها صاعات استثمارية أيضا، فهي تعتمد اعتمادا تاما على العملة التي تعبر وتعدد اختيارات المستهلك كما تعمل في حقوق النشر - المحتوى وصاعات الترفيه والخدمات يحتاج كلها إلى الشعبية وكذلك إلى الإبداع لتبقى والتلميذون لا يمكن أن يبقى من دون تقييم حسب المشاهدة، ولا الصحف من دون أرقام توزيع مدققة، ولا النشر من دون قوائم بأفضل المبيعات ومعظم تلك الصاعات تعمل بالجمع بين قياس حسب المشاهدة (لتقليل المجاعة بالاستثمار بعد ذلك في ما لقي الإقبال) ودخيرة جاهزة للعرض (تتيح اختيارا للمستهلكين غير المعروفة تمضلاتهم مسبقا) ومع تحول صاعات حقوق النشر والمحتوى أخيرا من شكل الإذاعة والتلفزيون (الحماهيرية والسليبية) إلى شكل التفاعلي (القابل للتوليف حسب رغبة المستخدم) أصبح الاستفتاء العام نفسه جزءا من حرمة الترفيه - تحول من أداة صناعة إلى محتوى إبداعي.

وبانطريقة نفسها، وبالنواري مع التغيرات الأبعد مدى، تطور المحتوى نفسه هالتحول من مؤلف أو نص، كمصدر للمعنى، إلى قراء، يقابله تحول يتجاوز المحتوى ويقوم على مفزى تأليفي (هو) أو واقعية نصية (الرواية، والأخبار)، إلى محتوى يقوم على المستهلكين أنفسهم وحيث إن المستهلكين من الكثرة بحيث يصعب تمثيلهم مباشرة، فيجب تحرير مدخلاتهم، وتقديم شكل إبداعي جديد، أطلق عليه التنقيح.



والتنقيح - التحرير الإبداعي - هو إنتاج لعمان جديدة من مواد متاحة (Hartley 2002) وانظر أيضا الجزء الثالث) والصناعات الابداعية فوق قمة هذه العملية تبحث عن طرق لتمثيل مدخلات المستهلكين كمحتوى ابداعي وشكل لـ "الواقع" على مسلسل نشال وعناصر تمايلية واستمائية في كل من الصحافة و ترجمه كدب يعد توبيم وإعادة صياغة الأسواق المحلية من اشكال التنقيح

الوصول إلى هوليوود عالمية توبي ميلر، نتين جوفيل، جون مكورنيا، ريتشارد ماكسويل

ياخذ توبي ميلر ورملاؤه الموضوعات المعقدة بعيدا ويرسلونها في اتجاه يتسم بالجدة والتجدي. فبقبولهما بأن المستهلكين والمشاهدين والقراء يعملون لإنجاز الحرية التي يتطلعون إلى إنجازها، يرى ميلر ورملاؤه ضرورة وجود «بطربة للاستهلاك من منظور العقل». فالاستهلاك، وليس الإنتاج، هو المكان الحق لوضع مجموعة من حقوق العمل تتناسب مع الصناعات الإبداعية واقتصاد المعرفة. وهما يريان أن الاستهلاك نفسه يولد الملكية بصور متعددة، وأن هذه الملكية - لعمل الشخص نفسه الاستهلاكي - يحتاج إلى الحماية. تماما مثل أي شكل آخر من أشكال الملكية. وتحتاج المعالية - ومن ثم المواطنة - إلى الائتلاف مرة أخرى حول حقوق المستهلك، فالسياسة حاضرة عند قراءة هاري بوثر.

ويجب أن تأخذ السياسة التنقيح على محمل الجد «يجب أن تقرر السياسة الصناعية بأن كل فعل من أفعال الاستهلاك هو عمل من أعمال التأليف» بينما «كل عمل من أعمال التأليف بأي واسطة أقرب إلى الترجمة وإعادة التركيب منه إلى العمل الأصلي المريف» فالعمل الذي ينجزه المشاهدون والمشجعون، من القراءة إلى إعادة



لكتابة. يصيف فيه لي لسيعة لابداعية أصبإلى هذا
أن ممارسة الاستعناء بعدد داتها تحول الشاهدين أنفسهم
إلى بروجيكت استمرت لتابع للمفكرين ويرى ميلر ورملاؤه
أن هذه المدارس التأليمية للمسيحية في حاجة إلى أن
تكون أساساً لأشكال جديدة من السياسات الثقافية،
والسياسة، والقانون

* * * *



المراجع

- Chomsky, N. (2012). *HC*. Seven Stones Press, New York.
- Commons, S. (2013). *A Tale of Two Houses: The House of Commons, the Big Brother House and the People at Home*. Hansard Society, London.
- Curran, N. (1987). "Concepts of Culture, Public Policy and the Cultural Industries." *Cultural Studies* 1 (1): 23-32.
- Cutler, T. (1978). *rev. edn. The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. Bantam Books, New York.
- Hartley, J. (1996). *Popular Reality: Journalism, Modernity, Popular Culture*. Arnold, London.
- Hartley, J. (1999). *Life on Television*. Routledge, London and New York.
- Hartley, J. (2003). *A Short History of Cultural Studies*. Sage Publications, London.
- Hartley, J. (2004). "Kiss Me Hate": Shakespeare, *Big Brother*, and the Taming of the Self." In S. Murray and L. Ouellette (eds.), *Reality TV: Re-making Television Culture*. NYU Press, New York.
- McKay, G. (ed., 1998). *DIY Culture, Party and Protest in Nineties Britain*. Verso, London.
- Mercer, K. (1992). 1968: Periodizing Postmodern Politics and Identity. In L. Grossberg, C. Nelson, and P. Trenchler (eds.), *Cultural Studies*. Routledge, New York.



لجنة مايور للصناعات الإبداعية^(*)

جون هوكتر

تقديم

أود أن أبدأ بطرح مسألتين أساسيتين، أولاهما أن مجتمع المعلومات الذي نتحدث عنه ويعيش فيه منذ ٢٠-٤٠ عاماً، والذي يتجسد في ازدهار تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الإلكترونية، والإعلام والخدمات المالية، يفقد قبضته على حيالها، وربما أوشك بحق على نهايته. وأعني بمجتمع المعلومات مجتمعا يقضي أفراد معظم وقتهم ويحصلون على الجانب الأكبر من أموالهم من تقديم المعلومات، مستخدمين وسائل تكنولوجيا عادة. ولو أنني كنت معلومة، لابتهجت بأنني أعيش في مجتمع للمعلومات. لكنني، باعتباري كائنا مذكرا وعاطفيا ومبدعا - هي يوم طيب، على كل حال - أتطلع لشيء أفضل.

«نحن في حاجة إلى معلومات لكننا نحتاج أيضا إلى أن نكون مشغولين وحادقين وثابتين هي تحدي هذه المعلومات.»

جون هوكتر



ونديم، وهذه الحركات بينها صلة سلبية - سا تتحرك بتردد أكثر وبصورة غير منظّمة نحو عالم يعطي لأولوية للأفكار والتعبير الشخصي وفي عالم المعلومات سهر بالكنولوجيا - تكنولوجيا يقدمها شعب آخر عامّة - وهذه نقطة مهمة وهي التو عبا أن بتشيت بالخيال - حبالنا
 من تحدّد عن تعبير للمطوّر وللأولويات والأفكار والمعلومات متشابهة
 مصاهرة لكن عندما أقول أن عددي فكره هذا أعبر عن رؤية أكثر شخصية
 وقدّم رعم محتملا وهو ما يختلف عما إذا قلب من عددي بعض المعلومات
 فالمعلومات تكفي لقبام بسلسلة من الخطوات المنطقيه، لكنها لا تمكّن
 من اختيار من خطوات متكافئه منطقيا وامتلاكنا أفكارا - إبداعا - نادرا ما
 يكون منطقيا الا في الاستيعاب المتأخر (وهذا ما يصير الاحلاف البين بين
 الإبداع والابتكار) فمن في حاجة إلى المعلومات، لكننا نحتاج أيضا إلى أن
 نكون شطرين وحاذقين وثابتين في تحدي هذه المعلومات، نحن في حاجة إلى
 أن نكون أصلاء، وحاصرين، ومجادلين، وعيدين غالبا وسليبين تماما أحيانا
 وبكلمة واحدة مبدعين.

تعريفات

ولبدأ من البداية، ما هو الإبداع؟ اعتقد أنه يمكننا تعريفه ببساطة
 باعتباره «امتلاك فكرة جديدة» وهناك أربعة معايير للمكرة الجديدة - يجب
 أن تكون شخصية، وأصيلة، وذات معنى، وباهة وعليه، فإن الرسم الريتي،
 واحصر آلة جديدة، وحل الاحتشاقات المروية وتمكين السود والوثنيين من
 الإسهام الكامل في الاقتصاد، كلها إبداعية، أو يمكن أن تكون كذلك وبالطبع،
 ليس لهذا النوع من الإبداع قيمة تجارية، فهذا يتحقق بعد ذلك إذا - وإذا
 فقط - أدت الفكرة الإبداعية إلى عائد تحاري أو أصمت قيمة تجارية.

أما تعريف الصناعة الإبداعية فأمر مختلف تماما. وقد ظهر مفهوم
 الصناعة الإبداعية في أسيراليا هي أوائل تسعينيات القرن المنصرم. وقد نال
 دفعة كبيرة من جانب توني بلير وكريس سميث في أواخر تسعينيات القرن،
 عندما أقامت إدارة الإعلام والرياضة بورارة الثقافة البريطانية وحدثها
 للصناعات الإبداعية وقوة للطوارئ لكن في سياق العملية، ابتعدت الإدارة كثيرا
 بكلمة «إبداعية» عن استخدامها المعتاد. وكانت المدكرة الأصلية للوحدة تقيم كل

الصناعات الإبداعية على لاداع الناحية عن الملكية الفكرية أو المتعامل معها لكن سرعان ما اقتصرت على اصناعات ذات اسرعة المية أو الثقافية، مع قدر من إلكترونيات بحسب وقصر الملكية الفكرية على حقوق البشر، وعدم التركيز على البراءات، والمراكات المسحقة والتصميمات (كان السبب واضحاً وشماها إدارة الإعلام المسؤولة عن الثقافة والإعلام تؤد التركيز على اسهمهما الاقتصادي في لاقتصاد البريطاني لاوسع) والتأثير مشكوك فيها. فالعلم حسب دارة الإعلام ليس ابداعاً ولا هو تسويمي والإعلان ابداعى لكنه غير تسويفي واصناعات اخرىه لى تعد صناعة صغيرة بذاتية بطرر، صُنّت صنن الصناعات لاداعيه وهذه المروحة مقبولة فقط في حال لم يستعبد لزيادة هي الصناعات الإبداعية كدليل على تدهور التصنيع

وترحيب الصناعات ذات الصلة بالتعبير أو تحايلها إياه حسب أهدافها، أمر مفهوم فقد تبنى التعبير أولئك الراغبون في جذب انتباه الحكومة وخاصة دعمها (هون الجماعات، على سبيل المثال)، لكن الراسحين، الذين يودون تحبب اهتمام الحكومة (إصدار الصحف، على سبيل المثال)، فقد انصرفوا عنه

وتتبدو الحكومة مشوشة بعض الشيء أحياناً ومن الصعب عادة المصل بين مبادرات الصناعات الإبداعية التي برعاها وزارة الثقافة والإعلام والرياضة البريطانية، ومبادرات المشروعات والابتكارات المقدمة من وزارة التجارة والصناعة. وفي التطبيق، يبدو أن المارق كبير - باستثناء أن إدارة الإعلام بتحولها نحو الثقافة والصناعات أصبحت على دراية بالشركات الصغيرة وشركات الأفراد والمنظمات غير الربحية، وتتحدى بقدر أكبر من المسؤولية تجاهها والحقيقة أن أحد أكبر مصادر قوة العمل الإبداعى هو قائلته لأن يكون صغيراً وغير ربحى (هى حين لا يمكنك إقامة مصنع صغير وغير ربحى للصلب). لكننا نسمي ألا نعتاد التفكير فى الصناعات الإبداعية باعتبارها صغيرة وغير ربحية بالأساس فهذه الطموحة المختلطة وأرمة الهوية المستمرة هى أحد أسباب عدم تجاوب الجمهور مع عبارة «الصناعة الإبداعية». فهى رطابة لا تناسب الذوق العام.

وانسى أرى أن من الأفضل قصر تعبير «الصناعة الإبداعية» على صناعة يكون عمل العقل فيها راجحاً وإنتاجها ملكية فكرية وهذا التعريف لا يدعى احتواء كل صناعة تشهد نشاطاً إبداعياً. فالإبداع يحدث فى أى مكان، لكنه

لا يشمل صناعات يمثل فيها عمل العقل أفكاره الرئيسية 'خاصة' وهذا
 بدءاً أفصل من أن ينضم على سبيل مثال حقوق النشر ولا يشمل براءات
 الاختراع أو - يشمل الاعلان ويستند المسويق

من هذا المنظر من 'السمات' الأخرى للصناعات 'الإبداعية' (عشر تحقيق
 نوع من 'التوارث' بين 'الثقافة' 'الكبرى' و'صغيرة' و'ج' 'مكية' 'عممة' و'لحاسة'
 وبين الحجم 'تسعى' 'لعمل' 'تصدي' و'جماعي' و'تفهم' 'مقترحات' و'سرد'
 'التجديد' 'العام' و'نوع' 'لحده' 'لملكية' 'لمفكرة' 'لدى' 'عاب' 'ما' 'ينج' 'عنها' و'صوى'
 'لاستثمار' و'مركزية' 'الص' و'ثقافته' و'كلاهما' و'عزدي' 'ليس' 'لصبة' 'كل'
 'لصناعات' 'الإبداعية' و'بما' 'بعضها' 'إنها' 'لا' 'تدخل' 'في' 'تعريف' 'لعضرة' 'لكنها'
 'تغير' 'كثيرا' 'من' 'الأصواع'

إننا على علم بحجم الصناعات الإبداعية وباحتصار يعرف أنها صغيرة من
 الناحية الاقتصادية، لكنها ليست كذلك من حيث الأهمية فعوائدها العالمية لعام
 ٢٠٠٠، كانت حوالي ٢,٢ تريليون دولار (حوالي ٧,٥٪ من إجمالي الناتج
 القومي)، حصلت بريطانيا منها على ١٥٧ بليون دولار، وعموماً، سجلت
 الصناعات معدل نمو أكبر من غيرها من الصناعات، على الرغم من تدهور
 البعض منها. وتشهد الصناعات التي تقوم على التكنولوجيا، مثل البرمجيات
 وألعاب الفيديو، أعلى معدل نمو، بينما تشهد صناعات الموسيقى والأفلام المعدل
 الأدنى من النمو. وتختلف معدلات النمو اختلافاً كبيراً بين البلاد هي الوقت
 الذي تردهر فيه صناعة السينما الأمريكية، تعاني صناعة السينما البريطانية
 أزمة، ولجنة التدقيق حول الثقافة التي شكلها مجلس العموم عام ٢٠٠٢ تنتهي
 بسؤال 'هل هناك صناعة سينما بريطانية؟' ونأمل ألا تكون الإجابة بـ'نعم'.

ونعرف كذلك أن البيانات الخاصة بالصناعات الإبداعية ليست متوافرة
 تماماً فهي، أولاً، نادرة. وهناك نقص في بيانات أصحاب العمل وكذلك هي
 بيانات المستخدمين الدائمين. والبيانات الخاصة بالعمل الحر والعمل
 الشحصي لا يعتد بها على الإطلاق. ومن الناحية المالية، تحقق كثير من
 الشركات عوائدها من خلال الإنتاج والخدمات المرحص بها عبر سنين
 طويلة، مع مدفوعات متقطعة، ومعقدة، موثوق بها بالضرورة. وهناك نقص
 حاد في البيانات الخاصة بالتجارة الدولية (صادرات/واردات)، بسبب
 النسبة الكبيرة من صفقات الرخص طويلة المدى ولا تعكس قواعد العوائد



الدولية الخاصة باستهلاك - دين الأصول عمر المؤسسة حقيقة السوق ولا تسمح للمحلل بالتالي. بجمع معلومات دقيقة ولا يمكن المستثمرين من التوصل إلى أحكام واعية

و حيرا. فإن الليات كنها موضع شك هي غالب الاحار وكل صناعة لها سمائها الخاصة (ما الذي يجمع حقا بين التلفزيون والموضة؟) وغالبا من سيات التصيب المعيدري صناعة غير كافيها واحرا صنعت امريكا اتمافيه تحذرة احرة لأمريكا الشمالية بالتوصل إليها بمعرفتها وساعود الى بعض هذه المسائل فيما بعد

أربعة عناصر

والآن أود أن أعرض لأربعة موضوعات، أو تحديثات

- الاقتصاديات
- الإدارة
- الابتكار
- الملكية الفكرية

الاقتصاديات

وسأبدأ بالاقتصاديات. هنمو الاقتصاد الإبداعي مسؤول إلى حد كبير عن التعبير الأساسي في طبيعة الاقتصاديات المعاصرة - خاصة العلاقة بين الحكومة والأعمال وممارسات العمل في المشروعات القائمة على المكرة، التي تبين أفكارها على مستوى العالم (مثل صناعات الإعلام والترفيه)، هي التي تقود هذا التعبير.

لقد كان هدف الحكومة هي أوروبا على مدى الخمسين أو مائة العام الماضية إقامة اقتصاد عام - خاص، متوازن، يتمتع بظروف عمل ملائمة، وقدر عال من التشغيل المستقر كل الوقت وبيئة عمل صالحة، كلما أمكن.

وبحسب نشهد الآن ظهور ما يطلق عليه فيليب بوبيت الدول - الأسواق، كما تظهر أمريكا بقيادة ريمان/بوش، وبريطانيا تاتشر/بليز وترمي الدول - الأسواق إلى تقديم الحد الأدنى من القاسور والتنظيم للسماح

للأفراد (و الشركات الكسيرة، التي تعبثرف هذه الحكومات حلماء صبيحيين) بمرسة 'لأرهار في' سواق مفتوحة فممد عهد ريعان وتاتشر يكما' - بعد تحرك من جانب الهيئات الحكومية نحو الاحتكارات منظمة تصنيف ترخيص للأسواق لمتوحة وهذا يطلو عليه احباب تحرر من قيد - وهالك اتحاهاات تعويصيه - مثل التاكيد المترايد على صحة و سلامة وحماية المستهلك - لكنها ثابتية و كثر ما يهم بالفعل هو ان حدد اقوامد التعويصيه تسري على كل الشركات سواء كست قومية و مملوكة لأجانب (وهو ما يجب ان تكون عليه حصا في ظل اتفاقيات منظمة التجارة العالمية)

وهالك شيء واحد أؤكد عليه عادة الإبداع ليس سهلا أو روتينيا إنه يحوي وتعاوني (فريق علمي للبحث والتنمية أو طاقم عمل هيلم، على سبيل المثال) ومن الصعب تنظيمه، فإذا كان شعار الأمة - الدولة القديمة هو قوة عمل موحدة، حيث يقصص الكل المقابل بصفه بمقتضى عقد الاستخدام بصفه، الذي جرى التوصل إليه على مستوى قومي، مع مزودي خدمة يحملون ترخيصاً حكوميا، ورسوم استيراد تدعمها الحكومة، فإن شعار سوق الدولة الجديد هو التفاوض المردي بشأن عقود خدمات، في عالم تجاري مُنزل liberalized، لا يقيم اعتبارا للصناعات الصناعية والحدود القومية

والاستثمارات الإبداعية، ككل، هي قائد هذا الاقتصاد الرعوي. لكن بينما ترحب بعض الاستثمارات الإبداعية بالنعير، فإن الكثير منها يرفضه، خاصة تلك التي تعتمد على حماية الحكومة ودعمها. فبعض الصناعات البريطانية، مثل شركات الموسيقى الكبيرة على سبيل المثال، ترحب بشدة بالحولة الحالية من محادثات منظمة التجارة العالمية حول لاتفاقية العامة لتجارة الخدمات، لكن البعض منها يمارسها بشدة، كصناعتي التلفزيون والسينما. وهذا الحدل يختلف عن مقولات ناعومي كلاين المناهضة للعمولة، بل إنه يتناقض معها. فهي تريد وقف العمولة. ومن ناحية أخرى فإن معظم الصناعات الإبداعيين يعولون العالم لصلحتهم، وهم أكثر سعادة للإسهام في الأسواق والسيطرة عليها.



الإدارة

نعرف الصناعات الإبداعية نظرياً بأنها «تتميز بـ: «نقص القدرة على التنبؤ، و«يرجع هذا إلى عدد من العوامل من بينها: «غير التنبؤية الاقتصادية، «نقصه لأشياء إليها لكن اسبب الأساسي هو طبيعة «محلات و «محركات (غير الممثلة) وقد ناقشت عناصر الإدارة هذه هي كل ما

ويشكل يحل هذه العناصر على حدة التالي

● دور المرء في سلاسته المنظمة

● «وظيفة المكنر»

● دور المنتج

● المدير الإبداعي خاصة لمعالجة بين المستثمرين والمديرين التنفيذي

● «وظيفة ما بعد الاستخدام»

● «الشخص المنصط»

● الأمور المالية

● «الشركة المؤقتة» والمشروعات المشتركة

● «مراقب الشبكة»

● صفقات وباحات (ضمانات الاستثمار)

وأود أن ألق على ثلاث مسائل فقط، أولاً الأمور المالية فالإبداعيون الذين يسعون إلى كسب المال من أفكارهم يحتاجون إلى مالية رحيصة وعبر معقدة، وخدمات بكمية تدعم البيع بالتجزئة، ومعيير محاسبة سليمة وهي أشياء غير متوفرة لنا عموماً. وليست هناك عقبة وحيدة، بل فراغ تاريخي وثقافي، وغياب للمؤسسات المالية الذكية، ونقص في المديرين الأكفاء. إننا في حاجة إلى قواعد جديدة للتقييم المالي. ولا نجد، في الصناعات الإبداعية، من يتطلع إلى هذا على نطاق واسع. لا أحد هي وابتهاول هل هذا من عمل اللجنة؟

ثانياً، عادة ما نرغمي ونحرمي عدم إتاحة موارد الجامعة البريطانية أمام كل شخص مقارنة بالدور الحيوي والشامل الذي تقوم به الجامعات في الولايات المتحدة وفي بلاد أوروبا. إن هذا تبديد لمصدر ثمين. وعلياً أن نعمل شيئاً حيال هذا، عبر إتاحة التعليم على كل السكان

ثالثاً، إن كثيراً من الموارد والقدرات الإدارية للصناعات الإبداعية يحصل عليها ويستعها أشخاص هي بقية هروع الاقتصاد (وهو ما يمكن أن نسمه بالاقصاد العادي Ordinary Economy) وأبرز الأمثلة هي التوثائق بعد

الصناعية وحبره ملكيه احكرية وطريقة اذرة معكرين بعمون كل الوقت والتسليم، والضرورة على استعمال جماعات وحقول وتوصيف وصيمي فالاداسيون يعملون بهذه الطريقة منذ قرون لكن مدارس الاعمال وحبراء الا... ده يمكنهم ان ياتوا بطريقة معروفه (التوصيف لوطيمي، مثلا) ويقولون بانها احبده

اسى اعلم ان اهتمام اللجنة الرئيسي يصب على الصناعات، الإبداعية نفسها واود لو حثثت ايضا على اقتران طرق لشل معارف ومهارات الصناعات الإبداعية، لى بقية الاقتصاد فمهارات الصناعات الاداعية اذ، بقى مقصورة على هذه الصناعات تتوارى هاعليها، وبدوى وسعق لس فذرا من تنافسيتها، وستذهب جائزة الريادة هي هذا القرن الى المدينة والبلد، الذي يستخدم مواهبه الإبداعية - وإدارته للإبداع - هي رجاء اقتصاده، مستفيدا من المجتمع الأوسع، ولجماعة المحية. وهذا هو التحدي الحقيقي

الابتكار

هذه هي النقطة الثالثة التي أود تناولها، فالمكرة التقليدية عن الابتكار لا تعني ما يحدث بالفعل في الصناعات الإبداعية إنها لا تفهم ما يحدث عكس التيار هي عقول الفنايين، والكتاب، والمصممين، أو غيرهم من الممكرين لكل الوقت، ولا هي تفهم ما يجري في اتجاه التيار عندما تتحول أفكارهم إلى منتجات. وترى وزارة التجارة والصناعة، على سبيل المثال، أن المؤشر الأساسي على الابتكار هو البحث والتطوير، إلى جانب أدوار أقل للاستثمار في التجهيز الرأسمالي، والمهارات، وطرق العمل الجديدة، وغير ذلك من الأصول غير الملموسة. لكن انظر إلى الكاتب - أو إلى مؤسسة جماهيرية كـ بي بي سي -، فالأفكار، والكلمات والبرامج، بالنسبة إلى كليهما، أشياء لا يجوز وضعها ضمن «الأصول الأخرى غير الملموسة»، وإنما هي العمل الأساسي، العمل الحاسم، والعائد الرئيسي. إنها الأعمال.

وهذا مهم. والاستشهاد بجيمس تايسون يعد إطرأ، أما تذكر إبداعية دافيد بوتمان أو توم كروز فيبعدنا عن المسألة - أو هو خطأ بيتن فطرق عمل مايك ليغ على قدر كبير من الإبداع لكن أهلامه لا تتجج إلا إذا كان هو



وممثلوه مدعى أيضا وساح يوم كرور (غير المتكرر) بوصف نقطة أخرى
فمعظم الصناعات الإبداعية - خاصة في مجال أعمال الترفيه - تزدهر لأنها
تكررية فهي تقدم منتجات جديدة (وتنمي بالتالي بمعايير الابتكار التي
يصنعها الاتحاد الأوروبي ومسح لندن للمستخدم London Employer
(Survey). لكن هل علينا اعتبار اليوم راب احرا او تسجيل احرا لبتوهن
«اسكارا» لو فعلنا هذا. فإنا نعمل على ما يبدو، الإبداع، والموسيقى كذلك
ويتضمن الإبداع تعبير، شخصيا، غير خطي، وغير منطقي عادة ويتضمن
لا ابتكار جدة محسوبة

والمشكلة الثانية الانحاء. الناس الذين يتحدثون عن الابتكار يتجاهلون عادة
ما يجري في الصناعات الإبداعية والصناعات الإبداعية عادة ما تمل من
شأن فوائد الابتكار. وما رلت أنتظر تحقيقا حكوميا، كبيرا وشجاعا بما يكفي
لتدول كل من الإبداع والابتكار.

الملكية الفكرية

الموضوع الرابع، والأكثر تحديا، هو موقعا من الملكية الفكرية. وهذه
الملكية الفكرية هي عملة الاقتصاد الإبداعي. فإذا قال قائل إن
الملكية الفكرية لا يمكن تقييمها لأنها غير قابلة للقياس، فهذا يعني أنها
مرتبطة بعالم يجب قياس كل شيء فيه حيث تكون البيانات هي الملك.
وحيث التحديث أفضل دائما، وتلك جهود تمضي. وقوانين وممارسات
الملكية الفكرية حائيا في بريطانيا قبلة موقوتة في قلب الاقتصاد
الإبداعي، وكذلك هي قلب حاسب كبير من بقية الاقتصاد.

وهناك وعي عريض بمشكلات بعينها - مثل استنساخ دولي، ووضع
خريطة الجينوم البشري وشر جينوم المار، وتحديد حقوق النشر لشفرة
الكمبيوتر، واستخدام التمنية الرقمية لنسخ الأصوات والصور، ومد
البراءات إلى طرق الأعمال بل وإلى المعركة الحالية بين السيدة بيكام
ونادي بيريرو يويبتد لكرة القدم حول من هو الأنيق بحق.

أما ما يلقي الإهمال الكامل فهو كيف أن لكل هذه المسائل جدرا
مشتركا. فهي أعراض للفشل الدائم والمنتظم للنظام القانوني
والنظيمي والقضائي للملكية الفكرية. فهناك فشل دريع في وضع



فواجب مناسبة للاقتصاد الإبداعي مع نتائج براكمية وصدره وتتحمل
مركز الحجاب الأكبر من اللوم لكن المملكة المتحدة ليست معفاة من
هذا اللوم

وقد قدم البرلمان تصوراً لفانون وتنظيمات للملكية الفكرية للاتحاد
الأوروبي ومكتب البراءات، والبرلمان نفسه لم يجر أى نقاشات حول
الملكية الفكرية منذ ١٩٨١ باستثناء إعطاء موافقته الرسمية على
تنظيمات الادارية للاتحاد وبتيجة لهذا، تركز بريطانيا كثيراً على
مسائل التقييم والإدارة، وبأدراك يشير إلى المسعة أو الاحلاق أو
المصلحة العامة

والعصر من مكتب البراءات هو تقرير الابتكار بتشجيع الناس على التقدم
للحصول على حقوق ملكية فكرية خاصة قدر الإمكان وقد اتهم بحمص
المعايير لإرضاء رباؤه والمؤكد أن شركات قطاع الأعمال نجحت هي ادعاء
ملكية حقوق أشياء كثيرة لم تكن قد سجلت براءات اختراعها حتى ذلك الحين
(أسمي هذا «حصصصة»).

وأرى أن «تسليع الملكية الفكرية» من أهم المسائل التي تناولتها اللجنة.
وأمل أن يعطي اهتماماً مماثلاً «تحرير الملكية الفكرية»

لا المرء من الاهتمام، بل اهتمام مماثل، والملكية الفكرية عقد بين
المبدعين والجمهور، والبعض في حاجة إلى النظر إلى الحاسين فالمبدعون
في حاجة إلى الحصول على أفكار واستخدامها، وإلى حصصصة أفكار
والصانين يريدون استحال عمل الآخرين وتسجيل عملهم وتبريرهم أخلاقياً
هي جانب منه، واقتصادياً في جانبه الآخر

وهناك الكثير الكثير من المصالح الخاصة والمحولة وعقد الملكية أصبح
بدأ يمتد إلى الانسجام، حيث يطيح الأكبر والأغنى والأقوى بتوازيه، ويقال
إن الملكية الفكرية تشكل حائزاً والتدليل هزيل للعناية بأصوات الصانين
الرابعين هي مزيد من الحرية نادراً ما تجد أداناً

إننا في حاجة إلى إقامة فضاءات جديدة للمعلومات وهي سبيل هذا، نحتاج
إلى موارد عامة منموسة للأفكار وعمل غير ملموس - وليس المقصود بعامة أنها
ممولة من قبل دافع الصراب وإنما بمعنى إنها متاحة لاستخدام كل الناس مجاناً -
بمعنى الحقن العام والمشاركة العامة - سواء كان المالك والمورد عامين أو خاصين.



أما يريد نحنًا حديدًا ومستملاً حول عقد الملكية حول أي مدى يجب أن يكون الملكية المكرمة محاييه وعامه وليس أي مدى يجب أن تكون حصة وتجاريه. وهناك بعض العمل احمد هي امريك لكن يجب على المملكة المتحدة أن تقوم بما عيها في إطار سافها الشخصي الخاص وهي الوقت الذي ينبغي أن يكون فيه حوار جماهيري واسع. لا بعد غير الصمت الطلق من الموطه تنصدي للتوصل إلى صغعه عادله بشأن الملكية المكرمة ومن عليه لنظر في هذ من مطور سياسه والموق التجاري العام؟ وهل هذ دور لجنة الصناعات الإبداعية؟

الخاتمة: ملاحظات وأسئلة

١. هل ن الأوان لإصادة النظر في تعريف الصناعة الإبداعية؟ إن التعريف البريطاني يستبعد معظم إبداع قطاع الأعمال وكل الإبداع العلمي تقريباً. فما الذي يعنيه هذا لمستقبل الأعمال والعلوم - والصناعات - في بريطانيا؟ سيمعل الناس ما يودون فعله لكن واصعي السياسات العامه في حاجة إلى وصعها بطريقة سليمة، وهم يحتاجون، لتحقيق هذا، إلى أن يتحدثوا باللغة نفسها التي يستخدمها الجمهور كيف، إذن، نعرف الإبداع والصناعات الإبداعية؟ إننا إذا ما أخطأنا في هذا فسوف نخطئ في كل ما عداه.

٢. لقد آن الأوان لانتهاج منهج شامل ومتكامل في ما يتصل بالإبداع والابتكار ونحن في حاجة إلى أن نكون أكثر دقة في شأن كل من التعبيرين.

٣. الملكية المكرمة إن حملة الحقوق المعليين والراغبين في حملها، كل منهما يشكو من الشكوى، فهناك قلق عميق من أن الملكية المكرمة تنجيه بقوة نحو الشمولية وهي ظل عياب رقابة برلمانية فعالة على من تقع مسؤولية الاقتراح، والتقييم، ومراقبة الإصلاحات؟ وكيف يضمن الاستماع إلى صوت الجمهور؟ وما معالم الاستراتيجية القومية للملكية المكرمة؟ وأعتقد أن هناك دوراً لمناطق التنمية المنخفضة Low Development Areas (LDA) ربما تقديم شيء على غرار مشروع للملكية المكرمة لإقامة مركز استشارات الملكية المكرمة.

- ٤ - إننا نحتاج إلى سياسات مدمجة تشمل الاقتصادات والصناعات والعمل وسياسة المنافسة والتعظيم والترويج والتوظيف والتعاون والحكومة القومية (و يتحول)، متمسكة بأثر تقليديه بصعب عدم تمييز أساس المطلق بها كوحدة مستقلة. مثل وراثتي الثقافة والأعلام والرياضة وورثة التجارة والصناعة فكيف يمكن لمناطق التنمية المحفزة أن تستغل قدرتها لتجاوز تلك الصعوبات التقنية؟
- ٥ - إن أفضل سبيل إلى تشجيع روح الابداع (وما هو أكثر) هو تقديم المثال. فكيف تقدم مناطق التنمية المحفزة - ووكالات التنمية الحكومية الإقليمية الأخرى - مثالا طيبا؟



* "The Mayor's Commission on the Creative Industries" from John Howkins (2002), "Comments in Response to The Mayor's Commission on the Creative Industries, 12 December 2002" www.creative-london.org.uk Reprinted by permission of Creative London.



دليا سميت لا آدم سميت (*)

شارلز ايدبيتر

هي الكريسماس من كل عام، يهدي ملايين الناس حول العالم ملايين آخرين كتب الطبخ، على أمل أن يتحسن مستوى طبخ منلقي الكتب هي العام التالي، وهذا التبادل للهدايا عبارة عن عملية نقل سنوي وعالمي للمعرفة على نطاق واسع. وهناك بصع مئات من كتاب الطبخ حول العالم يقطرون معرفتهم ويقومون بتوصيلها إلى عشرات الملايين من المطابخ. إنه تحسين عالمي للبرمجية التي تدير مطابخنا وحجم ومدى هذا النقل للبراعة هو إحدى العلامات على حجم الإبداع الثقافي الذي يدور حول إنتاج وتوزيع المعرفة وليس هناك مجال أفضل لمنتجات اقتصاد المعرفة من وصمة الطهي.

ويمثل تتريلنا السنوي لبرمجية المطبخ قيمة أنواع مختلفة من المعرفة، وسيكرر التمييز في هذا الكتاب بين نوعين من

«الوصمة تسمى معك بمد
تأول الكمكة»

شارلز ايدبيتر

لمعرفة صمنية وصريحة والمعرفة الصمنية غير مكتوبة ويصعب لمطالعها وتصل عادة برائحة التناضح USINOSIS عبر هترات طويلة وهي مساهات شديدة حصرية بالعلم على يد حرفي على سبيل المثال والمعرفة الصمنية عبر مصقولة وعادة ما تكون חדسة وتعتمد على العادة وارتد به فمعطما يعرف كيف يقود دراجه لكن لا يستطيع تسجل كتبه يته هذا كتابة بالتمصيل. و لعمل هو فصل سبيل الى حيرة المعرفة. والثال هو فصل السبل الى بشرها والمعرفة الصريحة مشمره وهي توضح بالكتابة والأرقام. في كتب وتقارير. وباسالي يمكن أحد المعرفة الصريحة من سياق ونقلها إلى آخر أكثر سهولة من المعرفة الصمنية. هم الممكر استخدام دليل لشرح طريقة عمل الكمبيوتر على مستوى لعالم والمعرفة الصمنية أكثر قابلية للنقل من المعرفة الصريحة. لكنها أقل ثراء وعالبا لا تصبح المعرفة الصمنية ذات قيمة إلا إذا أمكن بشرها على جمهور واسع. ولتحقيق هذا. يجب تحويلها إلى شكل صريح قابل لسفل. التبصر يجب أن يكون شرحا. وقاعدة لإجراء إرشادي. وعند التحول من المعرفة الصمنية إلى المعرفة الصريحة تسقط بعض المروق الحرجة التي لا تكاد تُرى. فعندما ينقل الناس المعرفة هي شكل صريح. فإن العملية تأخذ ماثرا عكسيا. والمعرفة الصريحة. الممقولة كمعلومات. يجب أن تكون مدوّنة internalized حتى تعود معرفة شخصية وهذا التسويت عادة ما يجعل المعرفة صمنية مرة أخرى. فالوصمة مجرد معلومات. وحتى تكتسب الحياة على انطاهاي أن يصورها ويدوّنها وفق تقديراته الخاصة.

ولا تنتشر المعرفة عبر هذه العملية وحدها. إنها تُبتكر وبانتقالها كمكرة من وضع إلى وضع. ومن شخص إلى شخص. ومن مطبخ إلى مطبخ. تنمو وتتطور. وتتحول المكرة الأصلية وتتكيف. إنها هي حركة دائمة. وفي الصناعات التقليدية. التي تسودها المهارات الحرفية. تكون هذه الحركة بطيئة. وتعوقها التقاليد. وفي المجالات الابتكارية الجدرية. تنتشر الأفكار بسرعة الضوء. فاققسام المعرفة والتوصل إليها في القلب من الابتكار هي كل المحالات (العلوم. والصنوبر. والأعمال). والابتكار هو القوة المحركة لتحقيق الثروة. وهذه ليست عملية مجردة. فهي تحتاج إلى



المبادره الإساسة ويمكن نقل معلومات بعمره شديدة دون أي فهم لها أو توليدها والمعرفة لا يمكن نقلها يمكن فقط تمثيلها عبر عملية الفهم. التي يمكن نقلها من خلالها تفسير المعلومات والتوصل للأحكام هي صوتها وهذا ما يجعل لمعالجة في الترويج لعصر المعلومات نصيبا بالمتور والمواحات الفارمة من معلومات سهل علينا يوميا. ونحن لسنا هي حاجة إلى المزيد من المعلومات إنما هي حاجة إلى المزيد من الفهم. وابتداع المعلومات عملية إنسانية لا تقنية.

وليس هناك من سبيل إلى نشر القيم الاقتصادية لنقل المعرفة أفضل من التفكير هي الاقتصاد المحلي للعداء. فكر في العالم ككيان مقسم إلى كعك شوكولاته ووصفب لكعكة الشوكولاته كعكة الشوكولاته هي ما يطلق عنه الاقتصاديون بصاعة سافسية إذ أنا اكتنتها. لا يمكنك أن أكلها كعكة الشوكولاته مثل معظم منتجات الاقتصاد الصناعي السيارات، المارل، أجهزة الكمبيوتر، أنظمة الصوت الشخصية. أما وصفة كعكة الشوكولاته فهي، على العكس، ما يطلق عليه الاقتصاديون بصاعة غير تافسية. فكما يمكن أن نستخدم وصفة كعكة الشوكولاته بنفسها في الوقت نفسه، من دون أن يتأثر أحد منا إنها على العكس تماما من قطعة الكعك هو وصفه كعكة الشوكولاته مثل الكثير من منتجات اقتصاد المعرفة. فالبرمجيات والشجرة الرقمية والمعلومات الحينية، كلها مثل وصفات قوية تتحكم في طريقة عمل المكونات الصلبة hardware. أجهزة الحاسب والأجسام ونحن نتجه نحو اقتصاد يحقق الجانب الأكبر من القيمة من الوصفات، لا من الكعك.

وهناك طريقتان مختلفتان لتوزيع الوصفة والمعرفة المحيطة بها إحداها، نشر المعرفة الصمعية وهذه هي الطريقة التي تعلمت أمي عن طريقها إعداد كعكة شوكولاته جميلة مراقبة أمها. إنه عمل لاستهلاك الوقت، لكن من الممكن أن يؤدي إلى معرفة دائمة ونتائج طيبة للعناية أما الطريقة الأخرى للتوزيع فهي وضع المعرفة في شكل صريح، بكتابة كتاب في الطهي، على سبيل المثال، أو وضع وصفة على الإنترنت. وهذا النوع من المعرفة قد يكون الفارق بينه وبين المعرفة الضمنية أكثر، لكنه يساهم مساهمات أضعاف ويصل إلى قطاع أكبر من الناس. ودليا سميت، أكثر كتاب الطهي نجاحا



ومن كبار المليونيرات هي بريطانيا هي بحق مساوٍ لمعرفة فهي تجمع الأموال من بيع براعتها المعرفية وطبقا لما بشرته صديقاتها من ثروة داليا تقدر بـ ٢٤ مليون جنيه استرليني جمعتها كلها من الهوى، بصفتها كيميائية تعلم النوصات في شكل حساب سهل الحصول عليه وقد قام داليا بسميث مع الطهاة الذين التحقوا بصحوبها إلى سنات وسدي روس وبايجل سلانر وغيرهم، سوفها حديدا لمعرفة من الطهي وهم يعمرون في اسياق، عن السبب الذي يجعل نقل براعة المعرفة بثلث الطريقة أكثر كفاءة اجتماعيا واقتصاديا

ونقل المعرفة بمسائل صمسية غير فعال، فهي مقصورة على السياق الذي تتم في إطاره عملية تعلمه فقد تلقت أمي معارفها عن الطهي في لانكشير. وأمي طاهية ممتازة، لكنها لم تستطع تعليمي طريقة استخدام الكاري، وعمل البيتزا أو لحم الخنزير الحلو والحامض ومع تحول أدواقها نحو المريد من الكوزموبوليتانية، يحو الناس نحو سويج الأطعمة بصورة كبيرة. وهي المكتبات، يمكننا شراء معارف في براعة الطهي من تايلند وكوريا وتوسكاني وأستراليا. فقد أصبح من الممكن بيع البراعة المعرفية التي كانت منغلقة على أسواق محلية في أرجاء العالم. والمعركة الصمسية تقصر نطاق الوصفات على تلك التي تعلمناها من مصادر تقليدية محلية. ويمدنا السوق العالي في مجال براعة الطهي المعرفية بتشكيلة أكبر كثيرا من الخيرات التي نهل منها. فاعلمة جيدة لأطباقها.

وتعلم الطهي على يد أحد غير كاف، فأمي درست في المطابخ كابية وروحة عندما لم تتمكن من الدراسة من أجل الحصول على مؤهل أو بدء مشروع. وعملية التعلم الطويلة الكامنة وراء إعداد أمي للحم المشوي مع شرائح البطاطس وبودنج يوركشاير، لم تكن ممكنة إلا عبر تقسيم اجتماعي للعمل يخرج فيه الرجال للعمل وتبقى النساء في البيت لتشتت الأطفال وإعداد الطعام. وقد دام هذا التقسيم الاجتماعي للعمل بفصل اقتصاد معرفة بدائي نسبيا: طهي يقوم على تبادل معرفة صمسية بين النساء وقد أخلى اقتصاد المعرفة القديم السبيل أمام اقتصاد جديد، تشتغل فيه المعرفة عبر عدة قنوات مختلطة بين النساء والرجال. وطالب الطهي أمامه أكثر من



احتار لسرعه لتعلم هنا لا أستطيع الحلوس في مطبخ أرقب دلت سميث
لأنقى تعيما اوي عم بحر دحاحها سيد الشيري ولحل لسيد لسيه
ودلام هذا، اعرا وصفتها المرة تنو الأخرى. ثم أحربرها، مرة (تكون
استيحه كرنه) وفي المرة الثانيه احقق مريدا من النجاح. هالعلم يصيح أكثر
هاعنية وائل تديرا

وقد أصححت المعرفة الخاصة يطهي الطعام، التي كانت يوما مهارة
حرفية، سعه فيدلا من حيره معرفت الخاصة. نقصد هي تعلم بشرء
لمعرفة الي بحاجها هي صورة معايرة من أى عدد من مطاعم الوجبات
السريعة أو الوجبات الباردة المطهوه من تسكو وماركس أند سسسر هنا
أحب لشعرية لتايلندية نكبي لا أعرف طريقة عملها. وتعلم هذه المهارة
يجتاح إلى إتمام وقت طويل حتى نتحم بالمشل المتكرر والتناشج المشكوت
هيه. ولدا، فأنا أهصل شراء المعرفة. عندما أحتاج إليها، بالذهب إلى
مطعم تايلندي

لكن هناك فارقا حاسما بين اقتصاديات الوصفات واقتصاديات
الطعام ويمكنك الرجوع إلى المقارنة بين كعك الشوكولاته ووصفات عمل
كعكة الشوكولاته. وتحيل للحظة أنك توصلت إلى الوصفة المثالية لعمل
كعكة الشوكولاته. عندها سيكون أمامك أحد خيارين إلى استعمال هذا
الاحتراع. أولهما أن تصنع كعك الشوكولاته مسترشدا بالوصفة ثم
تبيعه وستكون عندها بحاجة إلى مواد إضافية لكل كعكة تصنعها.
وستحتاج إلى أفران وثلاجات. وسيكون هناك حد لعدد الكعكات التي
يمكن صنعها وتوزيعها بكفاءة. أما السبيل الثاني إلى استعمال قيمة
ابتكارك هو أن تحولته إلى وصفة. ويمكن للكلمة المحددة للتوصل إلى
وصفه جديدة أن تكون عالية فهي تستغرق محاولات متكررة وعددا من
المحاولات الماشلة قبل التوصل إلى المكونات الصحيحة، والنسب
السليمة، المطهوه بصورة سليمة لكن ما أن تكتمل الوصفة وتكتب
بطريقة سهلة المنال والمهم، مع صور لأممة، فإن استساحها لا يكلف
الكثير. فاستنساح ١٠٠ أو ١٠ آلاف نسخة من الوصفة نفسها لا يختلف
كثيرا عن إنتاج واحدة لا غير. وهذا ما يجعل الوصفات مثل البرمجيات.
فبيل عيتس يتفق عده مئات الملايين من الدولارات لتقديم جيل جديد

من برنامج ميكروسوفت ويندوز لأجهزة الكمبيوتر، الشخصية لكن ما ان يكتسب اسرارها فانه لا يتكلم شيئا هي اسنساخه إلى ما لا نهاية طرحه هي "سوق الامم

ومثلما أصبح اقتصاد بعداء البريطاني أكثر كفاءة معرفيا، فقد أصبح أكثر كفاءة وراثية. حيازات و صبحت الموارد تسغل بصورة أكثر كفاءة وأبدع وتتحرك الموارد وبألاسن وقت أفساء من صريقة التعليم لقديمة، المسبلة للوقت ونزاد فرص العمل أمام النساء ويتأكل التفسيم لاجتماعي صديم وتغير بفعال لبعض يحفظ لهذه الطريقة الصمبة بنقليديه بلعلم وفي مجال الطهي كما في غيره من المجالات الكثيرة الأخرى تحقق تقدما اجتماعيا و اقتصاديا بأسببال طريفة صبمه وعذرة سببا لسلل اعلومات بمجموعة من الآليات أكثر ماعية بما لا يقاس لشر سر الصبغة now how على نطاق أوسع وأكثر كفاءة وسلية

وهناك إمكان لان يكون الاقتصاد الأكثر كفاءة معرفية أكثر شمولاً وكفاءة. ويمكن لكل متعلم أن يكون له دوره وهذا ما يحمل أساسا مثل دنيا سميث على هد الصدر من السراة هكلما يعرف طباخين مهرة، قادرين على وضع وصمات رائة وربما استطاعوا يوما تحقيق الشهرة بطهيهم همي اقتصاد يتأحر بسر الصبغة والأفكار، يبدو وكأن أمام كل شخص فرصة القيام بهذا، بالعمل من مرآب، أو من مطبخه، أو غرفة نومه. وخمس وعشرون عاما من الإحصافات يمكن أن تؤدي إلى أهصل ألعاب الكمبيوتر مبيعا، ويمكن لمحتهد حديث التخرج من الكلية أن يتوصل إلى أفضل متصفح للإنترنت ولنسبي لم يبل تعنما أساسيا أن يصبح أهم مصمم للأرباء هي أوروبا قبل الأوان فالمعرفة تساعد الناس على تحمل مسؤولية حياتهم وهذا لأن المعرفة يمكن أن يكون لها أثرها الباقي على رفاههم الوصبغة تبقئ معك بعد تناول الكمكة وكلما شجع الاقتصاد الإنتاج وشر المعرفة، بدلا من مجرد تبادل السلع والخدمات، تحسنت حالنا.

لكن العقيقة تتمثل هي أن سر الصبغة بحد ذاته لا يكفي أبدا لجني المال. وما يهم في حالة دنيا سميث ليس فقط نوع وصفاتها، وإنما حودة تغليفها وتوصيلها، همارة دنيا سميث تتمثل هي طريقة مزج سر صنعها بالأصول التكميلية ومهارات التسويق، والترويج والشر. التي تحتاجها لتحصل على المال من أفكارها. فبشر لا تشتري وصمات دنيا سميث؛ إنا نشترى كتبها. فالمسج الملموس. الكتاب. هو الوسيلة التي تجني بها المال

من محتوى عمر ملموس. الوصفه. الذي يعد المصدر الحقيقي قيمته ولا الوصفات تقدم بطريقة جدابة ليعاى في كتب تسوق بمهارة مما يدفع لكثير للحصول عليها. والوصفات يمكن أن تستخدم في النهاية عدد كبير من الناس كى هذا لا يطبق على الكتب ولكن تحب المال من وراء سر الصيغة لا يكفي أن تكون لديك أفكار جيدة فائز يجب أن يكون قادراً على الحصول على القيمة المتضمنة فيها

ن. الوصفه هي محركات النمو لاقتصادى نول رومر اسد الاقتصاد بجامعة سانمورد بكتومبيا. يقدم نظرية اقتصادية تقوم على مبدأ الوصفه يرى رومر أن كل اقتصاد يتألف من ثلاثة عناصر الناس والأشياء للمادة مثل المواد الخام والآلات والقوى والموارد عبارة عن وصفات طرق محتملة لمرج الناس والأشياء وحسبم يطرح رومر المسألة في مجال بمحله Worth، فقد

اعتمد استخدام أكسيد الحديد لعمل رسوم الكهوف، ولأن نضعه على الأقراص المرنة. المسألة هي أن المادة الخام التي علينا استخدامها هي نفسها في كل المجتمعات الإنسانية لهذا، فعندما تفكر في النمو الاقتصادي، فإن المصدر الوحيد الذي يمكن أن يأتي منه هو التوصل إلى وصفات أفضل لإعادة ترتيب الكمية الثابتة من الخامات المحيطة بنا.

وتأتي أوجه التقدم الكبير التي تشهدها الاقتصادات الحديثة من تطبيق وصفات جديدة. وقد أقامت وصفة جديدة، اكتشفت بالمصادفة، صناعة الكيماويات الحديثة إذ توصل ويل هيري بركين وهو مخترع بريطاني كان يعمل في منتصف القرن التاسع عشر، إلى أول صيغة اصطناعية بالمصادفة، كمنتج ثانوي لمحاولة فاشلة لاستخلاص مادة الكينين. فأثناء عمله يعمل في مرله، حصل بركين على راسب من النمط، يسمى الأنيلين الأسود، استخلص منه أنيلين أرقق وأقام بركين مصنعاً لإنتاج الصبغة، سرعان ما أدى إلى توسع كبير في الأنواع الفوشيا، والماحتنا (الأحمر القريب من الأرجواني) والأرجواني، ودرجات الوردي والبرتقالي. وفي النهاية، توصلت صناعة قطران الفحم التي كان يعمل بها بركين إلى الكثير من الكيماويات المستخدمة في التصوير،

والادوية والأسمدة والمداين البلاستيكية لكن هي خلال حبل من اكتشف بركين هاجر القطاع لاكثر من الصناعات الكيماوية الحديثة إلى ألمانيا وبحلول ١٨٨١ كانت ألمانيا تقدم حوالي نصف إنتاج العالم من حامات الصناعة ثم ما بين ٨٠ ٩٠ من هذا الإنتاج في عام ١٩٠٠ وكانت الأرباء لموحدة في بريطانيا خلال الحرب العالمية الأولى يصنع بصناعات ألمانية وقد فقت ألمانيا بضعة بلاد العالم التي حد انه عندما صودرت تركيباتها (وصفها) الاساسية بعد الحرب، لم تمكن أفضل الشركات في الولايات المتحدة من تصنيعها و اضطرت لاستخدام كيميائيين ألمان لتقديم المعرفة الصنعية المطلوبة.

لقد شكلت لطريقة التي أراحت بها ألمانيا بريطانيا من صدر صناعة الكيماويات الحديثة نقطة تحول في دور المعرفة في التنمية الاقتصادية فضل بركين، كانت التكنولوجيا هي التي تقود العلم كانت المحركات البخارية قد احترعت وبعدها بسنوات قليلة أوضح العلماء طريقة عملها وحاجات الاختراعات من ومضات لامعة بأدوات متواضعة، على يد محترعين هواة، أبطال، هي معامل منزلية. كانت الاختراعات نتاجا للتعلم من خلال العمل وبعد صعود صناعات الكيماويات الألمانية، وتبعته بحفة صناعة الكهرباء التي تمركزت حول برلين، انعكست أدوار العلم والتكنولوجيا، والمعرفة الصنعية والصريحة فأصبح العلم أهم مصدر للتقنيات والمباني الحديدية. وتحققت الأسبيرة للمعرفة المبهجة على الحيرة المتوارثة. وشيئا فشيئا، ترايدت أهمية المعاهد، مثل الجامعات ومعامل البحث، التي تنتج وتسجل المعرفة المبهجة، في النمو الاقتصادي. وتصدرت ألمانيا صناعة الكيماويات بفضل امتلاكها لمعاهد مبهجة متطورة للتعليم. قدمت تقنيين وعلماء مؤهلين تأهيلا جيدا. وكذلك أولى الشركات العالمية، عمالقة الكيماويات الألمانية، باسف BASF، وباير Bayer، وهوكست Hoechst. التي قامت لاستغلال سر الصنعة في هذا المجال لأقصى حد وتأخرت بريطانيا بسبب اعتمادها على روح هواية صنعية، والتعلم من خلال العمل.

كان التحول علامة على بدء ظهور اقتصاد المعرفة الحديث. وابتلقت الثورة الصناعية الثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عبر الابتكارات التقنية والتنظيمية التكميلية. ظهور الشركات

ساهمة ومحرك لاقتصاد داخلي والجامعة والهاص، وكانت
معرفة الصريحة التي تولدت عن المعاهد التعليمية والمستفحة من قبل
سلاية حديد من شركات، هي القوة الدافعة لثورة الصناعية
النسبة ومساهمة في تلعب المعرفة الصريحة والنسبة لثورة
وعبر ثمره نهجيه وعبر نهجيه دورا متزايد في توليد
اقتصادات الثورة والرفاهية وتنافس الشركات فيما بينها ومع نهاية
نصر هان لمعرفة لنسب مجرد مصدر من المصادر فقد أصبح
عاصر الحاسم هي الطريقة التي تتنافس بها الاقتصادات الحديثة
وتستخرج لثروة والرفاهية



(*) De la Smith Not Adam Smith from Charles Leadbeater (999). Living on Thin Air:
The New Economy V. Jong. London, pp. 28-36. Reprinted by permission of Penguin
Books Ltd and David Godwin Associates.

الحياة التجريبية^{١*}

ريتشارد فلوريدا

مع بزوغ الألفية، وفي صبيحة الأول من يناير ٢٠٠٠، تجلّى الظهور الأول للاقتصاد الجديد في شخص كان محلل نظم سابقاً في السادسة والعشرين من عمره، غير اسمه رسمياً إلى DotComGuy.com، وقد سجل موقعه الإلكتروني رقماً مثيراً لعدد المتصفحين بلغ ١٠ ملايين في رأس السنة ذلك. شاهد ملايين الناس حول العالم على شاشات أجهزةاتهم، عبر كاميرات الإنترنت، الشاب اللطيف الطلعة وهو ينتقل إلى سكن هادئ بصاحبة نورث دالاس بتكساس، وهناك كان عليه أن يبقى بقية العام، يعتمد في معيشته اعتماداً تاماً على سلع وخدمات يطلبها عن طريق الإنترنت البقالة من Food.com، تنظيف المنزل من TheMaid.com، وطلبات البيتزا والكثير غيرها.

ولا يمكن أن تعود جنادية الموقع إلى روتينه اليومي، الذي غائب ما يماثل مُقعداً ينتظر خدمة وجبات على عجلات Meals on Wheels،

«هم يريدون حياة حثيثة
بصب نابصر»

ريتشارد فلوريدا



هنا شيء غير مألوف هنا. لا حسن كميرات الشبكة ولا مهام شخصية مراحمة. إنه يقصي الكثير من وقته في اللعب مع كلبه DotCom Guy أو مشاهدة التلفزيون. وتصبح لشبكة لكة يجذب انصارا مكرس بالانترنت بما في هذا غرف دردشة يزود عليها هيات صغيرات يعلقون على ذكائه كما انه هدف لأسئلة محرري اخبار وروز مشغوفين ويعود سحر DotComGuy الي انه يحسد كل الأساطير المتصلة باقتصاد الإنس الجديد home economics في عصر الإنترنت فهذا كان الصرد المستغل لشل اللام للإنترنت كي يقبب النظام راسا على عقب كس وكسلا ومقاولا حر خارجا بطريقته، وبصرف بطريقته وقد حشد رعاة مشتركين لتقديم كل ما يحتاج إليه بالمجان، مقاس الدعاية والإعلان على موقعه الإلكتروني ويشمل الرعاية شركات عريضة مثل UPS وجاءت تجهيزات الموقع والدعم النفسي مدحة من شركات تكنولوجيا عملاقة مثل Gateway و Com 3 وبدلا من الحصول على وطيمة لا معنى لها في أمريكا المندمجة كانت الشركات الكبرى تلتبس السبيل إلى باب موقعه، وبدلا من الرحيل إلى ما يريد جعل العالم يأتي إليه كان Horatio Alger (***) فعليا، ملكا لبيت من القماء الإلكتروني المطلق وقد أثار بعض الحياة فاش العملية نوعين من ردود الأعمال البعض احتسب بمنظوره للعالم الجديد الذي كان مثله، وألح معلمو الاقتصاد الجديد على فصائل التحول إلى الأعمال الافتراضية، وبالنسبة إلى المؤمنين الحقيقيين، كان لكثير من جواب الحياة أن تكون أهصل بهذه الطريقة عليا أن تتوحد في جماعات إلكترونية تصمم أفرادا يتمقون هي طريقة تفكيرهم، وكانت التقنيات وطرق العمل الجديدة تتجمع لتربط كل شخص بقية عالية افتراضية عملاقة، مع خدمات مهسة افتراضية، ومكاتب افتراضية، وملاعب افتراضية، وحتى حالات افتراضية لمشطاء العمل الاجتماعي. وعندما ترك DotComGuy منزله في نهاية العام ٢٠٠٠، أعلن أنه يحطط للزواج من امرأة سبق لأن «قابلها» هي غرفة الدردشة بموقعه.

ثم كان هناك الساخرون. فقد نمت موقع صالون الموقع بـ «بوستر لطلل يستجدي غباء الإنترنت»^(١) وعبر نقاد آخرون عن قلقهم من أن تؤدي طريقة الحياة الافتراضية إلى تمزيق النسيج الاجتماعي المهترئ بالفعل، والقضاء



على الجماعة الحقيقية وحسب هذه الرؤية السوداوية، فقد كنا مقسرين على الاعتراف ومقسيامين الأمة إلى جماعات معزلة من رعاها البقر تصفي أمام شاشات أجهزتها الشخصية

... كلا المتطوعين لا يصيب الحقيقة. فالجماعة الأخرى لا تحل محل الجماعة الحقيقية صحيح أن عرف الدردشة سكاثر، لكن لمقاهي الحقيقة تعمل هذا أيضا وبسبب يدي كثيرين إعجابهم بالروح الإدارية التي تتحلل بها الموقع فإن طريقة حياته الافتراضية لا تمثل كل ما نريده أعذر مترددة من الدرس، فأعزد الطبقة الإبداعية لا يطلعون إلى حياة تورع من خلال المودم هم يريدون حياة حقيقية بقلب ناصر

الإبداع والتجربة

يمتثل أسلوب حياة الطليقة الإبداعية، على كثير من الجبهات، إلى البحث المعمق عن التجربة. والهدف، كما يصوغه عدد من موضوعاتي بإحكام، هو أن «نحيا الحياة». حياة إبداعية تحتشد بالتجارب القوية، العالية الجودة، المعبدة الأبعاد، وأنواع التجارب التي يلتصقونها تعكس وتعبر هوياتهم كمبدعين، وتشير لقاءاتي ومجموعات الاستقصاء التي أشرفت عليها إلى أنهم يحصلون الترويج المشترك على المشاهدة السلبية للألعاب الرياضية إنهم يحسون ثقافة الشارع الأصلية - حشد حليط من المقاهي، وموسيقى الأرضية، والفاعات والحانات الصغيرة، حيث يصعب وضع خط فاصل بين المشارك والمراقب، أو بين الإبداع ومبدعيه وهم يلتصقون الاستثارة الإبداعية، لا الهروب. وكما أخبرني أحد الشباب، موصحا لماذا يمس هو وأصحابه التردد على الأماكن التي تقدم المشروبات غير الكحولية «ليس لدينا وقت للاستشياء». وهو قد هذا، بينما يستخدم كثيرون من أفراد الطبقة الإبداعية الكمبيوتر بهمة، والتبضع عبر الإنترنت، ويشاركون في غرف الدردشة بل ولهم شغوصهم الافتراضية، وجدت مرارا أن معظم أصحاب الذكاء الكمبيوتر في ذوق غيرهم - محترفي التكنولوجيا الماثقة وطلاب علوم الكمبيوتر في مدارس مثل كاريفي ميلون - لهم اهتمامات تتجاوز الأمراض بكثير. وأهم شيء أنهم يلتصقون تجارب مفعمة في العالم الحقيقي.

في كليهما ناهض الحصرة اقتصاد التجربة يلاحظ حوريف باين
وحيلم حيلم - المستهلكين يخصص سبهالاك التجربة على الصناعات
و"تحدثت" تفصيلية

تجارب عرض باقتصاد ربع بحثت عن الخدمات بمثل ما
تحتص خدمات عن السلع - التجارب دائما لا تكون الا عن
مستهلكين واعمال، واقتصاديين يكتبونهم هي قطع لخدمات مع
شباب حاملة مثل التنظيم الحاف وصلاح السيرات وتجارة
حملة والانصالاب التليونية وعندما يشري شخص خدمة ما
فانه يتبع مجموعة من الاشطة عبر الملموسة، التي تمت بالنيابة
عه لكنه عندما يشري حصة فهو يدفع ليقضي وقتا يستمتع فيه
بسلسلة من الأحداث المارة تعرضها حرفة - كما هي الحال هي
المسرحية - تحدثه بصورة شخصية.

ويحدث عرض التجارب، المحدد مجددا، عندما تستخدم
الحرفة عمدا خدمات كحشية للعرض والسلع كدعائم للإشراك
فرد وهي حين أن السلع قابلة للاستبدال، والبصائع ملموسة
والخدمات غير ملموسة، فإن التجارب جذيرة بالتذكر. همشترو
التجارب. سجدو حدو ديربي ويطلق عليهم انصيوف. يقيمون
مشاركتهم بما تشبه الحرفة خلال مدة من الزمن وتامام، كما
أن على الناس أن يقتطعوا من السلع كي يصفقوا المريد من المال
على الخدمات، الآن أيضا يدققون في الوقت والمال اللذين
ينفقونهما في الخدمات، سعيا وراء المزيد من الخدمات الأكثر
قابلية للتذكر. والأعلى قيمة^(٢).

لكن باينر وحيلمور يتحدثان هنا بالأساس عن التجارب سابقة التهيئة من
النوع الذي يقدمه ديربي. وأفراد الطبقة الإبداعية يفصلون التجارب النشطة
والأصيلة والقابلة للمشاركة، التي يمكن أن يكون لهم دور هي بائها وبمطور
الحياة العملية اليومية، يعني هذا الجري، وتسلق الجبال، أو سباق الدراجات،
وليس مشاهدة لعبة هي التلفزيون، إنه يعني السفر إلى أماكن مثيرة يشارك
فيها المرء جسديا وذهنيا، تعني شراء قطع أثرية فريدة أو أثاث يتسم
به حداثة منتصف القرن، بدلا من شراء أي شيء لتجلس عليه والسلام



واسعي وراء سحار بعد أن ما وراء لحظة الشراء ويرى بعض المعلقين أن مشاركة كثير أهليه من الاستهلاك لمعني للتحرية حيث يتيح «متعته تحليلة». ويركر كتاب مائيل دسا الملهي عن الملاهي السريطانية. على دور مثل هـ «الاستهلاك التحريبي» وبأسسه في الشباب الذين شملته دراسة في لراة العسة للمرفص ليسب أكثر من جانب من الصورة كما يلاحظ مائيل وهو يشرح بالتفصيل الفاشات الطويلة والمعقدة بين المرددين على الملاهي حول اس ومتى يذهبون ونوع الملابس المدسة وماهشة تحريهم وانتاج بها فيما بعد ' ' لكن في وسط هذا، هناك حقيقة مؤكدة التحرب محل محل السلع و لخدمات لأنها تستثير ملكاتنا الإبداعية وتعر قدراتنا الإبداعية وهذه الطريقة المشطة والتحريرية تنتشر وصيحت أكثر تسيد في المجتمع مع انتشار بي ومؤسسات لاقتصاد الإبداعى وقد سه عالم البصر كارل روعر، في الخمسينيات من القرن الماضي، إلى العلاقة بين الإبداع والتحارب. واستقد، في كتابه المعروف حول أن تصبح شعصا، المجتمع البيروقراطي الممعن في الصرامه على أيامه لتأثيره الخائق، مبينا «الحاجة الاجتماعية الملعة» للإبداع.

في أنشطتنا لرحية المراع، تسود التسلية السلبية وأفعال جماعة منظمة تنظيم صارما بصورة مسرعة، بينما الأنشطة الإبداعية أقل وصوحا بكثير .. وينطبق الشيء نفسه على الحياء المردية والعائلية. فهي ملابس التي ترتديها، والعداء الذي يأكله والأفكار التي نعملها، هناك ميل قوي نحو التطنائق، والبطلية وأن تكون أصيلا، أو محتلما، يعني أن تكون «خطرا»^(٥).

ونمط الحياة الإبداعى أو التحريبي هو رد فعل مباشر على هذه الحالة، مع نمو الحاجة الاقتصادية إلى الإبداع وبعد تحديد اتجاهات العملية الإبداعية وتقديم نظريته عن الإبداع يتقل روعرر إلى تفصيل ما يراه الصلة اللازمة بين الإبداع والتجارب.

لقد ثت أن المرد عندما يكون «منفتحا» على كل تجاربه . فإن سلوكه يكون من ثم إبداعيا، وقد يوثق بالصورة في سائبة إبداعه... وهي حالة الشخص المتمتع على التجارب فإن كل

مثير يستغل على مراحل وبحرية دور تشهره في عمية
دعابة وبراء كان اثر دائما من البيئة تأثير الشكل و البر
و الصوت على أعصاب الاحساس و من الامعاء فهو مباح
لنوعي وهذا لاخير يقترح سبيلا اخر شرح الانساج على
التجربة انه يعني بقص سلامة وسلامة حدود شخصية
والعقيدات والمذكرات والمرصيات انه يعني السماح مع
الانسياس حينما وحد هذا الالتباس يعني القدرة على تلقي
معلومات متصدرة دون اطلاق وتفتح الإدراك هذا على ما
هو قائم في هذه اللحظة هو في اعتقادي شرط ضروري
للإبداع البناء

كل هذا يقودنا إلى الدور الذي تلعبه التجارب اليوم في استشره الإبداع
فقد أفسحت طريقة الحياة القديمة المسرمة التي يحط روحه من قدرها
السبيل أمام طريقة أكثر إبداعا، تقوم على عمل واسع النطاق، تحذب
الأنشطة والمثيرات بشدة

وقد قال البعض إن هذه الجاذبية سبغل بالضرورة على أثر مأساة
مركز التجارة العالمي في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ . أي أن هذه الأعمال كانت
دلائل على حالة عقلية متمركزة على الذات، تجري وراء الهزل ولا هدف
لها بالضرورة، وأن الناس أصبحوا الآن أكثر جدية ولا يهتمون بحال
بمثل هذه التواقة ولا أعتقد أن الحالة بهذه الصورة. فطريقة الحبة
لا تدور حول «الهزل» بالأساس إنها، بالأحرى، تكمل طريقة عمل أفراد
الطبقة الإبداعية وتمثل جانباً أساسياً هي الطريقة التي يمارسون
بها حياتهم.

ودعني أقص عليك قصة شخصية قد تساعد في وضع هذا في
سياقه. فقد تأثرت بأحداث ١١ سبتمبر بشدة وعلى مدى أسبوعين، لم
أتمكن من التركيز في عملي أو في الكتابة ألبت عددا من الأحاديث التي
ارتبطت بها، لأسى ببساطة لم أكن قادرا على الكلام. بشأن الملايين من
الأمريكيين، جلست أمام التلفزيون لساعات متواصلة أتابع الأخبار لكن
هناك شيئا واحدا وددت لو أفعله . أن أترع لأفعل شيئا. وكان هذا يعني أن
أهود دراجتي. هانا دراج طرق شره، وأقصي الساعات كل يوم في مجرد



لحروح وقيادة الدراجة ومواصله قيادة الدراجة لا يد لي هي توفي للدرجه (و الى ي جهد لحصط على صحتي ويأتي احداثي نحو دراجتي من لتحرر الذي تتيجته وانصدريه على التوقف عن التمكنر والاطلاق، والاحتصاص بعقلي وعمن شيء بدني ان اقود وحسب واشبه هي ن الدافع نفسه ناحي إلى حد كبير عن أسنوب الحياه لحديد ووقت الصراع الحديد. فهو كوسينه بالاضفال وإعادة الشحن، جزء مما يحاج الى عمله كمبدع

ويحدد الاقتصاري المحطم للنقائيد ثورساين فيس على مشارف القرن الحديد نصريته الشهيرة عن «طبقة اوقات الصراع»^(١) وفي تبينه الى «الاستهلاك المنافي للدوق السليم» للراسماليين محدني العمه وعائلاتهم، توصل قبل الى أن لنحة الجدة تستعرض قوتها وقيمها عبر ما تشتريه أموالها. وكما يوضح المؤرخ عاري كروس هي مراجعته الشاملة للاستهلاك هي القرن العشرين، في العادات الاستهلاكية لهذه النحه الحديد يدور حول التصور والممتلكات العملاقة، و«الاستهلاك بالسياسة» عن طريق مشتريات روجاتهم من سلع الترف، والمشاركة في «أنشطة قتل الوقت التماحرية» مثل الجولف^(٢) وهكذا كات طبقة اوقات فراغ بحق، تنهاى لا يسلمها وحسب بل وبكسلها كذلك.

وأفراد الطبقة الإبداعية أقل قربا من طبقة وقت الصراع بالمعنى الذي يتبناه قبل وأكثر قربا إلى «طبقة نشطة». واستهلاكهم ليس منافيا للدوق العام بهذه المجاجة، ومن المؤكد أنهم لا يشاركون في أي نوع من أنشطة قتل الوقت، لأنهم ليس لديهم وقت يقتلونهم. أصف إلى هذا أن الوصع والهوية بالنسبة لهؤلاء الناس لا تأتي إلى حد كبير من السلع التي يمتلكونها، وإنما من تجاربهم. وكما كتبت حولي بليك، خريجة كلية هارفرد، والمهندسة المتقاعدة من ميكروسوفت ومؤلفة كتاب عن تجاربها صدر هي ١٩٩٥، فإن «الاستهلاك المنافي للدوق العام ليس هو الأسلوب السائد هالاس لا يملكون طائرات نفاثة أو بيوتا ضخمة للعطلات، إنهم يملكون أكواحا هي الغابات مؤثثة من إيكيا»^(٣). وهناك أسباب اقتصادية حيده لهذا التحول. وكما يوضح المؤرخون الاقتصاديون، فإن مستويات المعيشة الأمريكية العادية ارتفعت إلى حد أن السلع المادية لم تعد توفر بحال

الموضع الذي كنت تتمتع به يوما. وهي بحثها المصصلي لتسويات المعيشة الأمريكية في ثمرن العشرين كتب المتخصصة في اقتصاد العمل كبير بر ون بحمعة كاليغورنيا . تركلي، تقول

في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي تحسنت الحياة المادية اليومية مطرق لم يكن من الممكن تحقيقها في عام ١٩١٨
3 - من حيث العمالة كانت تغطي بحية مادية في ١٩٨٨ أكثر
ثراء مما كانت عليه الطبقة المأخورة في ١٩١٨ بعد وفها
ووسائل انتقالها والرعاية الصحية ووسائل الراحة المنزلية
تاحت نوعا من الحياة المادية لم يتواهر حتى لنسبة في عهود
سبته وأصبح أنشطة أوقات الفراغ حرةا مهما هي
حياتها فأسر الطبقة العاملة كانت تمتلك الأحهر والألعاب
الرياضية، وتخصص الأنشطة الرياضية والثقافية، بل وتقوم
برحلات في العطلات (١)

ويلخص المؤرخ الاقتصادي روبرت هوجل، الحاصل على جائزة نوبل
الموفف على النحو التالي «اليوم، يرغب الناس المادبون في استخدام وقتهم
المحرر لشرء وسائل الراحة، تلك التي لم تكن تتواهر، منذ قرن مضى،
إلا للأغنياء . والكلفة الأساسية لهذه الأنشطة لا تقاس بالنمقات المالية،
وإنما بإمباق لوف» (١) ومع تحول الحياة نفسها إلى سلعة تادرة وثمانية،
فإن كثيرين يميلون أكثر فأكثر إلى تحديد نوع حياتهم بنوع التجارب التي
يسهلكونها

[...]

هينة الشارع

لأكثر من قرن، كانت علامة المدينة المتقدمة في الولايات المتحدة هي أن
تمتلك متحف من كبيرا إلى حاسب «SOB». ثلاثي الثمن الرفيع. أوركسترا
سيمفوني، وهرقة أوبرا، وهرقة ناليه. والآن، تمر المتاحف وهذا الثلاثي
بأوقات صعبة هي الكثير من المدن. هعدد المترددين تراحع، والمشاهدون من
كبار السن كثيرون من أصحاب الرؤوس الرمادية، وقلة من أصحاب الشعر

المصنوع وقد جاء المستشارون لتحديد المشاكل وتقديم الحلول. وتتمثل إحدى المشكلات في الـ «ريسنور» الثابت فهي المتحف على سبيل المثال المجموعة الدائمة - ثمة أنها معبئة هناك وحسب والحل النموذجي هو لعرض المتقلة الأكثر حداثة ويحصل أن تكون معارض تصاعدية متعددة لوسائل مع الكثير من الأخراس والحضارات وبكثافة إلى الثلاثي فإن ما يكتب من «سيمفونيات» و«أوبرات» الجديدة قليل وما يعرض أقل لأن عرضها مكلف و حد التحول هو ريادة لتجربة. أنها ليست مجرد ليلة هي «سيمفونية» هي لأن ليلة العراب «Single Night» هي السيمفونية وهي أوقات أخرى، ستصعب هرق الأوركسترا عازفين عربي الأوتار عازي حار أو بوب منفردين و ممثلًا كوميديا بالأطفال أو أن يرسل الموسيقيون ليعرفوا في مناطق عربية حمل سيمفوني في حديقة، أوركسترا حجرة هي قاعة للصور، عرف المريق السيمفوني لافتتاحية ١٨١٢ هي أثناء الألعاب النارية احتمالاً بالتراب من يوليو. وكل هذا يذكر بجهود الكنائس المتينة الطرار للماء المقاعد بريادة التجربة. ماذا عن عيتار ومجموعة طبول مع الأورج؟ أو مجهودات كثير من الفرق الرياضية، بتعاونها ولوحات نتائجها الصاخبة.

هذا بينما تتحدث الطبقة الإبداعية نحو ثقافة شارع أكثر عصرية وأصالاً، وهذا الشكل لا يجد بصورة نموذجية في أماكن كبيرة مثل مركز لىكولن نيويورك أو «قطاعات ثقافية» محتارة، مثل قطاع متحف واشنطن دي سي، وإنما في مجاورات حصرية متعددة، والجوار يمكن أن يكون هائق الجودة مثل جورج تاو دي سي أو بوسطن بك باي، أو إحيائي متواضع مثل آدمز مورجان دي سي، أو إيست هيلاج بيبورك، أو بتسبورج ساوث سايد، والسبيل الآخر هو أن ينمو عصبها من محيطها، ويعيش بالقرب منه عدد كبير من متكري ورعاة الثقافة. وهذا ما يجعله «أهلياً». والكثير منه محلي ووليد اللحظة، وليس هنا محلوبا من قرن آخر لمتلقي من الصواحي. ومن المؤكد أن الناس يأتون من خارج الجوار ليشاركوا في الثقافة، ومن المؤكد أنهم سيعدون الأشياء عربية في المنشأ أو التأثير، كالأفلام الألمانية أو الموسيقى السوفياتية. لكنهم يأتون بإحساس بأنهم يدخلون جماعة ثقافية، وليس مجرد حضور حفل، واعتقد أن هذا جزء مهم من الجاذبية

الإبداعية لتشكل هانت قد لا ترسه إذ يكتب، وتعرف الموسيقي لكل إذا كنت في احتياح عرض هي أو في ملهى يبي حيث تحبص بالصدى والمهيم وتتحدث معهم هلاسه أن تثار بصورة كثر بداعا مع لو اكتصت بالذهب إلى متحف أو قاعة موسيقى وتسلمت البرمج وسعت المشاهدة هاناس بديس التقيتهم في بحث ومضالتي بقويون بهم يحسون ثقافة الشارع لأنها تتيح لهم في حاب منها الفرصة لمعديه المدعى في حاب إبداعهم

والثقافة «على مستوى الشارع» لأنها سرع نحو «تخلق حول شوارع معينة يحدث حشد من الموقع الصغيرة وقد يشمل هذا مقاهي ومطاعم وحانات بعضها يقدم عروضاً أو معارض إلى حاب العداء والشرب وقاعات عرض ومكتبات وغيرها من المحلات، ومسارح صغيرة أو متوسطة الحجم لعرض الأعمال أو العروض الحية أو كليهما، ومريج من الفصاءات المشوعة - مكتبة/قاعة للشاي/مسرح أو قاعة صغيرة/ستديو/قاعة للعروض الموسيمية الحية - غالباً في واجهة مبنى أو في مبان قديمة كانت معدة لأغراض أخرى وقد يمتد المشهد إلى الممرات الجانبية، مع موائد الطعام، والموسيميين والساعة، والشحاذين والعابرين، والمؤدين، وكثير من المرة ليلا ونهار، ويقدم بن ملبون وصفا مفعما بالحيوية لمشهد الشارع في الليل المتأخر بحي سوهو بلندن مقولا مباشرة من يوميات بحثه

تعثرا في الملهى حوالي الثالثة صباحا - سوهو يعج بالناس، تردحم بهم الطرق والأرصعة، يتفرحون ويمشون، والكل يبدو سعيدا، البعض في مجموعات، تشق طريقها وسط الصوصاء - والبعض الآخر يسير وحيدا، صامتا يقصد مكان بعينه - ترحف السيارات في شوارع ضيقة، تعج بالسيارات، والفسيات، والناس، والتجمهرات لم يكن هذا «الليل المتأخر» في سوهو - هالليل يبدأ بالكاد^(١٢).

إنه ليس مجرد مشهد واحد بل الكثير من المشاهد مشهد موسيقي، ومشهد فني، ومشهد استرخاء حلوي، ومشهد حياة ليلية - إلخ - كلها تدعم بعضها البعض - وقد ررت مثل هذه الأماكن في مدن بطول الولايات المتحدة وعرضها، وكلها تعج بنوعيات مختلفة من أفراد الطبقة الإبداعية^(١٣).

وتعبر عن موضوعات مقابلاتي بأن هذا النوع من «مشهد المشاهد» يقدم مجموعة أخرى من التلميحات السمعية والبصرية، التي سحبت لعميق عن مكان تعيش وتعمل فيه كما أن كثيرين منهم يزور المواقع الثقافية العالية التذاكر ولرفيعة الثقافة من حين لآخر على الأقل ويستهلكون كذلك سوق الثقافة الجماهيرية مثل أفلام هوليوود وموسيقى الروك أو البوب لكن الثقافة على مستوى الشارع ضرورية بالنسبة إليهم ولأحد فقط، الأسباب العميقة لهذا، والتذاكر البعيدة وعروض الثقافة، لرفيعة مواعيدها محددة بصرامة وغالباً في ليدل بعضها من الأسبوع هي حتى أن مشهد مستوى الشارع متدهق ومتواصل وحسب عدد كبير من الموضوعات مقابلاتي فإن في هذا فائدة كبيرة للأبصار لإبداعية التي يعمل أفرادها متأخراً ولا يكونون أحراراً قبل التاسعة أو العاشرة مساءً، أو يعملون خلال عطلة نهاية الأسبوع ويودون الخروج الإثنين ليلاً. أصف إلى هذا أن العاملين الإبداعيين أصحاب الجداول المشغول يريدون استغلال وقتهم الثقافي «بصورة فعالة» فحضور مناسبة كبيرة، حفل سيمفوني أو مباراة في السلة للمحترفين، تجربة أحادية الاتجاه، تستهلك الكثير من مصادر الترويج إنه مكلف ويستهلك وقتاً كثيراً، وزيارة مشهد على مستوى الشارع يصنعك وسط مائدة للمشهيات؛ يمكنك ببساطة القيام بعدة أشياء في برهة واحدة كما يمكن لمشهد الشارع أن يسمح لك بأن تجود مستوى تحريتك وكثافتها، يمكنك أن تأتي بأشياء نشطة وعالية الطاقة، أن تتمسك هي صاحب الممرات الجانبية أو تتوجه إلى ملهى مشحون energized والرقص يمتد حتى الفجر - أو أن تجد مكاناً داهناً هادئاً تستمتع فيه بالحر وأنت ترتشف البراندي، أو مقهى تتناول فيه فتحاتاً من الاسبرسو، أو تتسحب إلى مكتبة حيث الهدوء.

في الهوامش، تجد كل ما يمتع

خذ أيضاً طبيعة العروض في مائدة مشهيات مستوى الشارع، ففي الثقافة كما هي الأعمال، تبدأ أمتع الأشياء وأكثرها جذرية في الجراجات والعرف الصغيرة، ويظل الكثير من هذا الإبداع في الغرف الصغيرة فكثيرون من فاني المونولوج الجادين في الولايات المتحدة لم يبلعوا مكاة

هاريسون كيلور وسلاديدع عراي وعليك أن تذهب إلى مسارح مستوى الشارع مُشاهدتهم وهذه المواقع هي «وسن وسيابل وغيرهما من المس» تقدم أنشأ مكثمة من الأحاسيس الموضوعة من النور، والإيقاع مع البلور و«وسن» لربعية والموسيقى الشعبية التي تجمع بين السروك والربعية و«وسن» لعالمه وحليط منوع من الأشكال «الأحدث من الموسيقى الإلكترونية من السكو والديب هاوس techno and deep house» ترنس و«ترام والبص trance and drum and bass» لكن ليس كل شيء «حدث» مشهد مستوى الشارع غالباً ما يكون «مكس الأفضل الذي تحدث فيه عمالاً من الماضي بادره، العرض أو غير مشهوره والعروض الحالية هي تسبورج وحدها تشمل فرقة مسرحية صغيرة تعرض مسرحية العرماء لبريسبلي شريدان من الضرر الثامن عشر وقاعة للصور الفوتوغرافية التاريخية، ومجموعة محلية للحار - روث، تقدم أغاني سياسية أمريكية قديمة مثل «لحيمرسون والحرية» و«الفلاح هو الذي يمدى كل الأمريكيين» وعازف طريق يعرف لك على الكمان مقطوعات لا تسمعها في برامج الموسيقى الكلاسيكية بالإذاعة، التي تعيد، دون كلل، إذاعة شيء أشبه بـ «الأربعين الأفضل» من الأعمال السيمفونية.

ومشهد الشارع انتقائي. وهذا جانب آخر في حداثيته، ومراعاة هذه الانتقائية وأصبح أيضاً هي الكثير من أشكال الفن الحالية، ولنتذكر الموسيقى الإلكترونية (ديسك بوكي) DJ's هي هارلم السيمفونيات، والتي دشنت الطريقة المعروفة بـ «التنوع». حليط صاحب من نتف موسيقية من تسجيلات واسطوانات مختلفة، يرقص الجمهور على أنعامها ولنتذكر تكاثر أجاس موسيقية حليط مثل الأهر - سلتي. ولنتذكر ورهول، وروربيرع، ومن حدا حدوها من حمرة الصانين البصريين الذين كانوا يتحلون الصور الحبرية والقصص المصورة وعبوات الأطعمة، وغير ذلك. والاستعارة الانتقائية للإبداع ليست جديدة. هيكاسو استعار من الفن الأفريقي وكذلك من الأشكال الصينية اليونانية. الرومانية الكلاسيكية، ومزج رواد الروك أند رول بين البلور والإيقاع مع البلوز R&B؛ ويمكن القول بأن DJ الأدب، الذي قاد التنوع بحق، هو ت. س. إليوت في «الأرض الحراب»، وهي قصيدة تقوم إلى حد كبير على نظم استشهادات وتلميحات من كل أرحاء الأدب العالمي واللعب عليها. لكن



لاثقافية تمشي وسنشر اليوم الى حد غير مسبوq فيما يبدو إنها عنصر أساسي في ثقافته مستوى الشارع والدور الانتقائي علامة اجتماعية يمكن استحداثها هي تمييز من يتموز للطبقة الادعية ويمكن للثقافية هي صورة التمارح الثقافي اذا تم بصورة صحيحة أن تشكل مثبدا انداعب هوي

صف الى هذا أن ثقافته مستوى لشارع تصبى أكثر من عروض المسرح ومشاهدة الفن فهي اجتماعية وبماغلبة إذ يمكن للمرء أن يقابل الناس ويعبر ويتكلم أو يستريح وحسب لمشاهدة مسلسلات السهرة من الكوميديات الانسانية والسببة إلى كثيرين، فإن توسط الاجتماعي هو بحق المصدر الأساسي للحارية ودا بدا هذا مبتدلا وسطحيا بعض الشيء، فهو كذلك أحياء فهذا ليس هذا رفيعا إنه سمح بالهوة والسمع هي مقهى جاسي لا يتيح الكثافة الفنية الرفيعة لمتعة لسمعيويه يتهوهو التاسعة والصحيح أيضا بالنسبة إلى البعض أن الوصول لمشهد المستوى الثقافي للشارع يتحول إلى ما هو أكثر قليلا من لطواف يشهد مباريات هردى التمس، وحتى عندما تكون معاينة الثقافة هي الهدف الحقيقي، إذا كان أرواؤك هي ملاء لبلية يتردد عليها الصان والمتابعون هي طريقتك لالتماط إثارتك الإبداعية، فأنت مقدم على التقاط الكثير من الفن معها أنت تعامر بأن تصنع أنت نفسك قشا هاويا، ومدعيا، وشخصا مرجعا، وثرثار مقاه

وهي الوقت نفسه، دعنا لا تسرع في التقليل من الجانب الاجتماعي للشارع، هالنقاش، ندابة، شكل هي معترف به هدوروثي باركر وأوسكار وايلد يُسنشهد سراعتهما أكثر من كتاباتهما وهيلون اليوم من يقرأون كتابات صمويل جوسون، لكن كثيرين يقرأون رواية حياة لبورويل عن نعيمة د جوسون عن أوليفر هولدميث وحوشوا رينولدر إن السقراطيين ثم يفعلوا غير الكلام ولا أعني أنك يمكن أن تسمع الحكمة السقراطية بانتظام في أحد يارات آدمز- مورجان في الثانية صباحا لكن على الرغم من التأكد من أنه لا يؤدي إلى حكمة معبرة غير مميته، فإن النقاش يتمتع بإمكانات إبداعية وهي عملي الخاص أنعلم عادة الكثير من الحديث مع الناس في المقاهي وغيرها من هذه الأماكن أنتقط الملاحظات والبنادر من أناس يجدون راحتهم في الحديث غير المترابط أستمع إلى أفكارهم عن العمل، ووقت الفراغ والجماعة، وتثير تفكيري الخاص هالملكات الإبداعية

تتفدى على اللقاءات والاحاديث غير رسمية بالصراحة مع مجموعة متنوعة من الآخرين ذوي العقول شديدة

ويرى البعض ان مجرد مراقبة حاس هو شكل فعال لتدبير التصدي ولا شك في ان هذا من دس تفصيلي وكما نسير اسفل ودرجتي هي ان يذهب هذا إلى الموضع يأكل ويأخذ تحربه التجول عبر مشهد شارع جيد ويكر من شوارع نيويورك أو في مدينة بحارها حول ما يصادف هو لشوق الصبر عشرين مطلق فكثير من الجماعات لعرضه حاضرة ساطع بأعمر وأوسع وحمام مختلفة وهذا وحده مشر لمعير فاست تحد بنسب مشدودا للتأمل في تاريخ الحس اشري الكثير مما يطلق عنه الاعرق البشرية وكيف تأتي لها أن تطور مفصلة شاء اشهره في ارجاء المعمورة وكيف تتمازج بصورة لا نهائية وقد تجد نفسك تتأمل بديك است. كيف كنت شابا يوما مثل هذا الشخص. وأنت ستصير يوما كبيراً مثل ذلك الشخص. وأنت عرصة لأن تشبه داك الشخص إذا لم تصلح من شأنك ثم إذا كان ذلك مشهد شارع صحيحاً فسيكون هناك كثيرون من عربي المظهر أحاب ستورات طويلة وثياب بهيجة شبان أمريكيون شعور ملوبة وهيئة تناسب قواين الميزياء. هيزياء بيوت على الأقل وأناس يرتدون ملابس رعاة البقر، أو القوطيين، أو السيكتوريين، أو الحفافس. وهكذا يحصل على الصورة وبالنسبة إلى كثيرين، فل تجربة هذه الصورة مبهجة ومحررة. إنها أشبه بالإثارة التي يحدثها عرض الأرياء، حيث يرتدي لباس. بالعمى الحرفي للكلمة. هويات جديدة. بما في ذلك الأقنعة التي تعيد النظر في «الأقنعة» الاجتماعية التي اعتادوا وضعها. أو تعبها. وهناك إحساس لديد بالمعركة في الجو. فالمرء يدرك إمكانات الحياة

وأود أن أذهب إلى القول، إثر روعرر وأحرين، بأن هذا النوع من التحررية ضروري للعملية الإبداعية فحس البشر لنا بأنه لا يستطيع أن يحلق من العدم. والإبداع بالنسبة إليا عمل من أعمال الاصطناع، ولكي يبدع ويصطنع، نحتاج إلى مثير. فئات وقطع بعضها معا بطرق جديدة وغير عادية، وأطر قائمة لفكها وتجاوزها كما أشعر بأن الرغبة هي تعظيم الاختيارات والبدائل، والتطلع الدائم لاختيارات وبدائل جديدة هي رغبة متأصلة في النزوع الإبداعي، لأن هذا يريد من هرسك في التوصل إلى



تركيبات حديدية هي اللعبة التي يطبق عليها 'يشتين' لعبه لتركيب ومع تزايد أعداد الناس الذين يمكن أن يحفظوا بقاءهم عبر الابتكار كلما زادت إمكانيات هذه الحوابل للتجربة قيمة وضرورة.

هآزق العالم التجريبي

هناك الكثير الذي يبدو جيدا في ستهاج السعي وراء التجربة سببلا لحيدها إنها تبدو طريقة حيوية ومسحة للحدة بل إنها قد تكون أكثر إيجابية وكرامة والتأكيد على الحيوية والروح المشترك يبدو صحيحا من ناحية 'الحسنية' والتمسكية كما أنها أكثر إرضاء من الاعتماد على حمية النطريون العدائية الصحية وهذا أحسن تميدها فلا بد أن تقود إلى بحارب طيبة في كل مكان. إذن من أين يتسرب الخلل بالفعل؟

أولا من النظر إلى تقليم وبيع التجربة عادة باعتباره غير أصيل - وإنحال كذلك عادة بالفعل وكما يشير توم هرايك وغيره. فإن تسليح التجربة يمكن أن يصرفها من محوها الإبداعي الأصلي^(١٤). وموزعو التجزئة، من جمهورية المور إلى مرادا Prada، يفعلون هذا في الملابس. فهم يحاولون التوصل إلى الاعتراف بالعلامة التجارية المتعلقة بالتجربة، وبيع التجربة بهذه الطريقة كمشاركة مجرد ارتداء تلك للملابس من المتمرص أن يحملك تشعر بالراحة والهدوء. أو إذا أعدنا صياغة ما أبلغني به كثيرون من أفراد الطبقة الإبداعية في لقاءاتي بهم «لا يمكنك الاكتفاء بالاستمتاع بمباراة كرة» عليك الذهاب إلى أحد استادات «حالة من الصر» التي تكلفت ٥٠ مليون دولار، سيرتك للوسائط المتعددة يصرفك عن المباراة نفسها التي دفعت ما دفعت كي تشاهدها. وكثير من أفراد الطبقة الإبداعية على وعي حاد بهذا المأرق. وهم يعتمدون إلى تحسب المواضيع المعلمة تحاربا بإحكام والتي يطلقون عليها غير المميزة «generica». سلاسل المطاعم والملاهي الليلية، والاستادات ذات الأجراس والصفارات، وغيرها - أو يحصونها بملاحظات ساخرة واعية. كما هي رحلة إجبارية لمؤتمر عمل في لاس فيجاس. إنهم يفضلون مواضع أكثر أصالة أو محلية أو عضوية، تقدم تشكيلة كبيرة من الاختيارات، وحيث يمكن أن يكون لهم يد في هذه الاختيارات

والتوصل إلى مثل هذه المواضع يمكن أن يكون بضالا مستمرا، لأن تلك

هو صاع غير مميزة لها طريقتها في انتسل إلى كل مكان، والمشيبة الموسيقي هو حرم صاع "حياة الاحتماعية التي يمكن أن نجد فيها الدر من لأصائه لكن ملاهي بود الموسيقية التي كست عادةً مواقع دياميكه وعلى مستوى الشارع الاستمتع بالموسيقى "حقيقية" يجعل محلها نسخ حر الليل من ذلك لتسرب شعراء - وبنفس كانت لا تفرق فحسب في موسيقى هادئة وبما تحيطك صاءة - فقيه وماكيت روحان ورداء ماء يتناغم مع بدرى للموسيقية كل مد حنح تكون ساحت وحدنا بل إن بعض هذه الملهي صحت سلاسل وما بد كحور عصوي من الشارع تحول إلى صورة طبق الأصل منه - سيم، وامر وقابل لثقة - لا يستقل عبر سلاسل من التجارب المتغيرة لأنماط محتملة من الموسيقى والمعروض وإنما عبر التجربة نفسها عبر المميرة الليلة بعد الأخرى هد إلى جاب اهتمامات أكثر عمقا، ففي كتابه دينا الملهي Clubbing، يركز مالون على المجتمع لمعقد الذي يسعه رواد الملهي لأنفسهم والكاتب دراسة مفصلة للغاية للشباب المتردد على عالم الملهي في بريطانيا. (يعترف مالون بأنه قصي «١٥٠ شهرة» في سبيل إعداد كتابه، «كان الكثير منها من أفضل ما قصيت من سهرات». كما يقول). وهو يشير إلى أن.

رواد الملهي يتميرون عن غيرهم بأذواق ملابسهم وطرق رقصهم، وسلوكهم داخل الملهي - إلخ وهذا الدوق مدرب ومقطر، ومضبوط دائما لا تمييز كل شخص عن الآخر فحسب، بل وكذلك الأنماط والتفصيلات المميزة لكل مجموعة من هؤلاء الأشخاص^(١٥).

وهو يرى أنهم يشيدون، بكل هذه الطرق، هويات ويجب هنا أيضا ألا نقسو في أحكامنا أنا نفسي فمت ببعض هذه الأشياء، ومارلت أنردد من حين إلى آخر على نود للموسيقى وملاء ليلية لكن يمكن القول بثقة إن رواد ملاهي مالون يسون أكثر قليلا من أحدث ساحة من عشاق الصرعات وإذا كان الهدف هو ساء هوية أو اكتشاف هوية، فهناك طريقة أخرى، أفضل، لعمل هذا

ويمكن لمحاولات السوق إرضاء التوق إلى الإبداع أن تغير التقص الداني ناكث من طريقة و«مطبخ الحيال» يعد مثالا مميذا. فتحة ميرلي المرتب بطريقة بتقائية هو مطبخ يحوي كل ما يحتاج إليه الطاهي المحترف ليعد وجباته - نادرا ما يستخدم بالطبع، وأحيانا أطلق على أدوات الطهو المكسوة

حسب لا يصدر إلا من حمر مطبخي قيدي لحمل المعلق وقد كنت كـ ' ريشر مكسة صلبة دول حريت حورب عمودا بؤرج فيه سجدت مرها في سان فرانسيسكو وقد تبني لها وهي تحضي لاف دولاراب تي، عفتها في نحير مطبخ الحالي أنها الصق ما يعادل حوتي اوحيه حشرة وتناول اوحيه على لاف في فصل الطعام، وعكرة هي سان فرانسيسكو تحيرت مطبخ بالمعنى الاسعالي التقنيي بحال بها جزء من حرية الطعام انها موحدة لتقديم التحارب التحريرة الصرية لسطر انها حرية امتلاكها، وحرية الطوك «صه محترف» هي تلك ماسدت «قبيلة عديم يستخدمها فعلا هي إعداد عشاء يجمع بين المثرات الأسوية والإطاعية والمحنة حيرة تجريبية جديدة، «حيرة وليدة اللحظة» تأخذ حرية طعام الى مائى جديد. إنها تسمح لك بشراء مكوبات الوحيه من قائمة أشهر الطهاة الأمريكيين وعندما تصل القائمة بالبريد، يمكنك الحصول على تجربة «طهو» وحسة المصمم هذه في مطبخك الخاص جدا

وباختصار، فإذا إن اشتعنا إلى تحارب، ابتعاها، وخلال ذلك نجد أنفسنا بشتري قائمة من البصائع والمأرق الأخير هو أسا حتى في محاولتنا لتماذي التحارب المعاة والميعة سالع هي تعبئة حياتنا حتى الامتلاء وبسبما بردي مدمني مشاهدة «اللمريون، فإن «رعة هي الاستثارة المتوصلة بعد ذاتها يمكن أن تصل إلى حد الأدمر لكن ليست هناك طريقة مثالية للحياة، والميل عبيد لا يرجح. والحياة التجريبية أكبر من أن تكون مريحا من البدع الترويحية والخيال التسويقية إنها، كما سبق أن أوصحت، نتاج لظهور روح الشعب ethos الإبداعية، التي ولدت من الانصهار الشماهي العميق.

(*) 'The Experiential Life' from Richard Florida '2002', The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life Basic Books, New York pp 165-89 © 2002 by Richard Florida Reprinted by permission of Basic Books, A member of Perseus Books, L.L.C.

** بطل احدث المصمم نجح في إبحار هدفه بالعمل الشاق والاعتماد على النفس [الترجم]

المراجع

- 1 Janelle Brown, "A Poster Child for Internet Addiction," *Salon.com*, August 1, 2001, http://salon.com/tech/feature/2000/08/01/01_internet_addiction_poster_child/.
- 2 Joseph Pine II and James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is the Theater & the Business a Stage* (Boston: Harvard Business School Press, 1999), p. 211.
- 3 C. Campbell, *The Romantic Era and the Spirit of Modern Consumer Culture* (Oxford: Blackwell, 1987) and "The Sociology of Consumption," in J. C. Muller (ed.), *The Knowledgeable Consumer: A Review of New Studies* (London: Routledge, 1986), pp. 46-126.
- 4 Ben Malbon, *Clubbing: Dancing, Ecstasy, and More* (London: Routledge, 1999), p. 33.
- 5 Carl Rogers, "Toward a Theory of Creativity," in *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy* (Boston: Houghton Mifflin, 1961), p. 348.
- 6 Ibid., pp. 352-4.
- 7 Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (New York: New American Library, 1959; orig. 1899).
- 8 Gary Cross, *The All-Consuming Century: Why Commercialism Won in Modern America* (New York: Columbia University Press, 2000).
- 9 As quoted in James Atlas, "Cashing Out Young," *Vanity Fair*, December 1999, p. 216.
- 10 Clair Brown, *American Standards of Living, 1918-1988* (Oxford: Blackwell Publishers, 1994), p. 3.
- 11 Robert Fogel, *The Fourth Great Awakening and the Future of Egalitarianism* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), p. 191 [].
- 12 Malbon, *Clubbing*, p. 174.
- 13 This section draws heavily on interviews and focus groups conducted by the author between 1999 and 2001 [].
- 14 See Tom Frank, *One Market Under God: Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Development* (New York: Doubleday, 2001), and *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- 15 Malbon, *Clubbing*, p. 55.
- 16 Kara Swisher, "How Kitchen Fixes Can Add Up Fast," *Wall Street Journal*, August 7, 2001.



الانتها، إلى هوليوود العالمية^(٤٦)

نوبي ميلر، نتين جوفيل، جون مكوريا، ريتشارد مكسويل

المتلقون أيضا يعملون همي صراع هوليوود
العالمية على قيادة NACL، ومعه، وصاع وإمكدت
العمل الثقافي على نطاق العالم، تسعى إلى
الارتباط بسياسة ثقافية مادية على الأرضية نفسها
عابرة القومية التي اقترحها عارسيا كادكليبي
ويوديتش. وهذه السياسة أن تعتمد لتشمل المستهلك
حتى يفهم احتياجات أي عدد من جمهور الرياش
المستبعد أو المهمش حاليا من جانب نقاشات
التجارة والعمل والاستهلاك الثقافي من هنا، فإن
سياستنا تمثل سردا محتملا لتجربة الذهاب إلى
السينما عن تلك المتعلقة على الهوية المؤسسية
الصيقة الحكومة بالملكية المكربة، والمنصبة على
السرد التسويقي كمتلقين ذوي أدواق تدعس لمعايير
السوق، غير مدركة للرقابة المحيطة بها.

سياسة تمك الارتباط بين الملكية المكربة
والمصالح المشتركة، وتزيح الأساس الذي تقوم
عليه سيطرة هوليوود العالمية على موارد صنع

«إن النظر إلى استهلاك
الوسائط كشبكة تماوية
للعمل لمسح يجمع تقدم
بعض الشيء نحو تعريف
أوسع لـ «الاستخدام المتكافئ»
للمؤلفين



الأهلام ومشاهدتها. وسد سياسة كهذه بالمشكلات العملية التي تصعب
بإثبات السباح المشترك المصروب حول الملكية الفكرية^(١) مثل إعطاء
الأولوية لقانون حقوق النشر وحده لضمان حقوق، لاحتكار لانه بحاه
الانتقال إلى قانون العلامة المسجلة الذي تنسده لصاعات القائمة على
الترخيص (مثل التلفزيون) (٢) من الصعب للغاية فرض حقوق النشر
على ما يسمى بالأسواق الناشئة (٣) تحد حقوق النشر مناعا هي
تطبيقها على مجالات توزيع جديدة من دون نسوة حدية لخصوصية
المستخدم. ويمكن أن نجد نقاط ضعف أخرى في الأساس الليبرالي
الذي يشكل بالفعل إصلاح السياسة. سواء لترسيخ مواد حقوق معنوية
تقدمية هي مواجهة السيطرة المشتركة، أو لإصفاء وجه إنساني على
الشركات. فأولا، مسألة دعم الحيوية الفنية لا تتعذر إلا بالصدفة
وحدها عن طريق حقوق النشر وفي أحيان كثيرة، تتضمن حقوق النشر
حقوقا معنوية بمقتضى قاعدة العمل المأجور. وثانيا، يرتبط حق النشر
بصورته الحالية بأشكال من التشريع تمنح شرعية شخصية للشركات
التي تتحول إلى «مؤلمين» بمقتضى التحويل التعاقدى وأخيرا، ليست
هناك مساواة في الاتجار بالملكية الفكرية لأن مراوعة سياسات النقل
العملية المادية Realpolitik لمواد نقل حقوق التأليف المعنوية هي في
صالح النظم القائمة على الملكية (التي سمحت للولايات المتحدة، أخيرا،
بتوقيع اتفاقية برن) وبإيجار، فإن الجدل حول الحقوق المعنوية يعمل
عمله في إطار النظرة الصيقة لحقوق الإبداع المتصلة بالعمل الإبداعي
(بمعنى أنه لا يمكن «تحويله» من دون الحصول على موافقة المؤلف مع
ضرورة نسبه إلى المؤلف دائما) لكن الحقوق المعنوية، بطبيعتها، عاجزة
عن التفاوض بشأن الطرق اليومية التي تحصص عبرها دائما حقوق ملكية
النقل التجاري المتأصلة في «حق العمل».

ولربما كانت الاتصالات والسياسة الثقافية بحاجة إلى مدخل أكثر فهما
لمسألة الملكية. فلماذا لا نبدأ بممارسة الاستهلاك، بدلا من الاهتمام بمسائل
الملكية على مستوى الإنتاج؟ ممارسات الاستهلاك تنعم عن الملكية بطرق
غير قابلة للحصر. وإذا أخذنا ميرة الحقوق المحدودة المتصلة برنامج حقوق
عرضه محفوظة، فبإمكانك عرض أعمال ضخمة الإنتاج داخل حدود منزلك،

و هي مسبب تعميمية غير ربحية لكن بحميص سعر حقوق السبع الأولى بحقوق ملكية رقمية بصل الاسهلات بعد داته وتستخدم صناعات حقوق النشر هذا التصرف الانتقالي للملكية كرحصه لثبثت تقنيات تنبع على حمارب الشخصي ومن الواضح ان حق النشر يتقاطع مع العوامن الرمادية - الملكية بطرق محددة

وبدلا من تدوير نماذج الملكية المتأصلة فيها إلى ما لا نهاية يقترح أن ستقل لسياسة ثقافية إلى التمكير هي إقرار حرمة من حقوق المستهلك وبدلا من حماية موقع الإبداع (حقوق الملكية) من خلال الاستعانة التحلية بالتأليب بمقتضى قانون حقوق النشر، على الساسه أن يحموا حقوق الاستهلاك (التي بعد الحقوق الأساسية التي يستهدفها قانون الألفية لحقوق النشر الرقمي DMCA digital millennium copyright act ويجب أن يراعي هذا بدقة الملكية العامة والاستخدام العادل، لا كمجرد منتجات ثانوية مصممة بهدف تعويض الحصول المحتمل على الملكية الفكرية، وإنما على مستوى أكثر جذرية لضمان أن يكون لنا حق التصرف هي النصوص، وليس مجرد التناول عنها عند الإسهام في الإبداع (كما هي الحال في قانون الألفية لحقوق النشر الرقمي DMCA) مجموعة من الحقوق المعنوية لممارسة الاستهلاك (قد تقترح الاتصال الليبيدي libidinally بممارساتنا للاستهلاك) بدلا من أن يقطع فعل الإبداع الأصل طويلا لوضع إطار مهاديمي لنشر الاستخدام العادل هي الوسط المعلوماتي التراهن- وإعادة التجهيز هذه تبميدا عن اللجوء التقليدي للاستخدام العادل كشكل للدعم المقدم من أصحاب حقوق النشر (انظر Ginsberg, 1997b)، باتحاء شكل من دعم المستخدمين، الذين يستعمل عملهم كمتلقين من جانب أبحاث السوق التي تحمي نتائج تقييمهم. كملكية فكرية، ولا أقل.

وهي حين ترى أبحاث السوق المتلقين كقوة عمل غير مروضة تحتاج إلى التدرج، فإن على المستخدمين أن يطالبوا بتعويض عمل في شكل نشر الاستخدام بصورة عادلة تضمن مراجعة حقوق الاحتكار، لا كمجرد عذر لـالسرقة. يضاف إلى هذا أن حقوق المستخدم يجب أن تعيد نشر الملكية العامة بعيدا عن مفهومها، باعتبارها النتاج الضار للملكية الفكرية (قابيل في مواجهة

هانيل نمروص تحدياً. فهي تحجب مصادق متميزة من المعرفة عن استخدام الجمهور و تعمل كمكسر سدغه كمنهج بظن مع حقوق الملكية هي مجال التأييد بدلاً من هذا، غلب الاعتراف بأن الملكية العامة يجب فهمها كأداة تسمح لبقي النظام بالعمل بتأجيلها لئلا الحام للتأجيل أمام الآخرين لاستخدامها، (46٨-٧، ١٩٩٠، Lieberman) بتفسير حر يجب أن يكون الملكية العامة لأرضية التأسيسية هي بقوة غلب الادعاء لا الصانع لبقائه وهذه الفكرة هي نقاب من حركة المصدر المفتوح وهي سبيل انحرار إعادة التوجيه هذا هي لحظت قانوني الأمريكي تمول مؤسسة لحدود الإلكترونية EFF الدعاوى الصوبية المتواصلة ضد DMCA في تقديم الدعم المالي والإسراع في المدعين الذين يشرون ممولات قانونية مستمدة من حركة المصدر المفتوح عبر هضابها بنظرها الدوائر القضائية تأمل المؤسسة هي الصيدي لـ DMCA وغيرها من محاولات حصر الملكية الفكرية بيد الشركات وقد عبر أحد محلي الصناعة عن قلقه من أن المؤسسة «بإجبارها الحكومة على حماية القانون المرة بعد الأخرى» تشكل تحدياً أكثر خطورة هي المعركة من أجل الدفاع عن حقوق ملكية الفكر في الفضاء الإلكتروني أمام حفضه من أطفال المدارس يتبادلون الموسيقى عبر الإنترنت» (Sweeting, 2001).

ولتأمل مدحلي إصافين لتحقيق سيطره أكبر للمستهلك على حقوق النشر، الاستخدام كعمل خطاب وكمع عمل labour هببم «يحدد هانول التمدل الأمريكي الأول US First Amendment Law حقوق القراء عرصاً» (Cohen, 1003: 1996)، هناك دعوات ثالثة لقصر سريين حقوق النشر على اعتراض القواعد الديمقراطية للفضاء العام من خلال الصمامات الدستورية لحرية الحديث فملين بيمر، على سبيل المثال، قال في عام ١٩٧٠ إن هناك «اهتماماً بمناقشة حقوق النشر»، وإن مثل تلك الحقوق لا بد أن تتعرض للانتهاك إذا أدام فعل النصح «إسهاماً متميزاً في حوار عام مستدير» (ص١١٩٣، ١١٩٧) وقد استخدم بول جولدشتين (١٩٧٠)، وهي عقله السبازيو الذي حال فيه الانتقاد العام دون نشر صور محفوظة الحقوق لمديحة ماي لاي، استغل بول جولدشتين محاولة هوارد هبور لمنع دار راندوم من نشر سيرة شخصية (أسس شركة كواجهة قامت بشراء حقوق نشر مقالات كنت عنه) ليدعي أن انتهاك حقوق النشر يجب التسامح معه في حال كان هذا لمصلحة قضية عامة



وعالم ما سواي، المظنون، الاعلاميون والتقانيون اليساريون من الحمقى
خاصة بمدى سحر المعلومات وبين أشكال «حديث» (انظر على سبيل المثال
81 barman. 1998) أو يدافعون عن أن حقوق النشر بعد دأبها هي نظرية
لحديث (Benkler 199: 446) ويرى البعض أن قانون حقوق النشر يتحصن
بأفعال التعبير لا بحقوق الملكية الموضوعية object fied في أعمال معينة
(42-739 Rotstein, 1992) ولا يزال آخرون يرون أن دمج حقوق التعبير مع
حقوق الملكية - حتى في صورتها التقدمية - يفيد ببساطة النظر في اعتقادات
تقليدية عن العام/الخاص والعموم/السمع المدروحة بصور لم يكنه، لمكره
(247 239, 241 Coombe. 1996) لكننا نقترح إعادة توحيد حقوق الملكية (التي
تعد أساساً NCI) نحو حقوق العمل. ومثل هذا لا يعدد الأساسي عن سياسات
الملكية إلى سياسات العمل يقر بأن، ومن أجل الاستخدام العادل وإصفاء المعنى
على الملكية العامة، عمل المثلقي يجب الاعتراف به كشكل من أفعال التعبير
وتشير جولي كوهن (1996ك 1028 - 9) إلى أن «القراءة ترتبط ارتباطاً وثيقاً
بالتعبير»، وأنها تخصص من ثم للحماية الدستورية وبصيف هارلي أن القراءة
كشكل من أشكال الاستجابة الإعلامية ممارسة مماثلة للتعبير، وهي بهذا «تقنية
دولية للاتصال، وإن لم يتحقق نسبها بعد لأشخاص (1996 119، 166) ونحن
نرى أن القراءة، شأن التعبير، تستحق الحماية

والمساواة بين حقوق الإنسان الأساسية وحقوق القراءة ليست مجرد تصاهر
بلاغي ففي ظل الجداول الصارمة للتناغم التي تصنعها مؤسسات متمدة من
أمريكا وأوروبا العربية لمنظمة التجارة العالمية، يحدد هنتوري من أن
حقوق الاتصالات وحقوق الإنسان كما ترد في سياسة
الاتصال والسياسة الاجتماعية يمكن مناقشتها على حكمه أنها
تعمل على تشييد التجارة عبر مجموعة من المصالح العامة غير
التجارية، سواء كانت بنية تحتية أو محتوى.

(Venturelli, 1997 63)

وبعد مبادئ حرية التعبير، فإن على سياسة الاتصالات أن تقتنع عن
الأشكال التقليدية لحقوق الملكية الفكرية، حتى تحمي أشكال الإبداع التي
تحت على «إنتاج المحتوى الإعلامي على حواف محال التفضيلات، وتشجع
بهذه الطريقة الحصول المتساوي على التفضيلات والآراء المتشعبة في

المجتمع، (1999: 1014) Van Cullenburg) لكن قانون الألفية لحقوق النشر الرقمي يلخص حماية التعبير بمواد مصادرة للحايل تمديد سائر المستهلكين لا يمكنهم استخدام أدوات أو خدمات معدة للتحايل على نظم إدارة حقوق نشر (مثل العلامة المائية) والسبيل الوحيد الذي يمكن للشركات المالكة منتجات محفوظة الحقوق بوسطه تنظيم هذه الانتهاكات لمحتملة هو مراقبة محصل حقول الاستهلاك الإعلامي وحل ذلك، فإن سياسات مكافحة الإساءات تشكل انتهاكا كبيرا للخصوصية وكذلك لعدم الاستعداد وعلى السياسة الثقافية أن تقلص من قبول الشركات التوسع بإدارة حقوق بمرمحيات التي تهدد قطاعات مهمة من الاستخدام، وتشجع «في التمكين في قيود تقنية مبنية built-in على قدرات مالكي حقوق نشر على المراقبة» (1996: 988 Cohen) ويشير كوهن، في مجرى نقاشه حول الصمام التقني لمجهولية مستخدم الإعلام للحيلولة دون حصر تلقيهم في سياسات ايدماحية صيقة، إلى أن القراءة علاقة ثقافية، بقية وبسيطة وهي بهذا عنصر تأسيس قوي للهوية بوصفها اتحادا يقوم على الصلة المباشرة بين الأشخاص وهناك، فوق هذا، أسباب للاتفاق حتى على حماية أقوى للقراءة. فالاتحاد فيما بين الأشخاص والانتساب إلى جماعات هي، بحكم التعريف، تعبيرات طوعية عن هدف أو مصلحة عامة. (1996: 1014) Cohen).

ولتعديل لغة هذه الحقوق، التي تغلب عليها المردية، يجب أن تنطلق السياسة الثقافية من تقرير العام ١٩٩٦، الذي أعدته اليونسكو واللجنة الدولية للثقافة والتنمية المستقرة من الأمم المتحدة يشير تقرير تنوعا الإبداعي إلى أن أحد تحديات ما بعد اتفاقية الغات هو الحفاظ على «نوع من التوازن بين البلاد المصدرة لحقوق النشر وتلك المستوردة لها» (Perez de Cuellar, 1996: 244). وفي تحديده لمجال وسيط لحقوق الملكية الفكرية بين حقوق التأليف المردية والمجال العام القومي/ الدولي، يرى التقرير أن بعض الثقافات تستحق حقوق ملكية كجماعات (Perez de Cuellar, 1996). ولا يستغرب عدم طرح حماية التأليف الجماعي (فيما يخص المؤلفين على وجه التحديد) في اجتماع منظمة التجارة العالمية بجنيف، يناير ١٩٩٧، وعندما أيدت بلاد العالم الثالث مثل هذه الحماية



هي اجتماع مشترك للنوسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية في وقت لاحق من ذلك العام قبلت بمعارضة وهيئة الولايات المتحدة وبريطانيا وكما يشير كرسم مالم

في أن مدوب الولايات المتحدة حيث أن معظم المولكلور استغل تجارة أمريكية. هسيكون على بلاد العالم الثالث دفع مبالغ كبيرة لولايات المتحدة في حال التوصل إلى اتفاقية دولية وعندها. رد المحامي الهندي السيد بورما أن هذه هي الحال بالفعل في المعاصرات الحالية. وبذلك سبه في معظم المولكلور الأمريكي، باستثناء المولكلور الأمريكي الهندي الذي جلب إلى الولايات المتحدة من أوروبا وأفريقيا. وهكذا، فإن الأموال يجب أن تذهب إلى الملاك الأصليين لهذا المولكلور (Ma.m.) (ورد في 397 Smiers, 2000).

وهناك حالة قريبة تتعلق بإعلاق شكل جماعي للمولكلور الحديث، تصور الارتباط الشديد بين عملي الاستهلاك والحديث بعد عمرو AOL Time warner على أنصار وملاك Website، دخل الملاك في معركة حول المكافة وقد تبع تأسيس مواقع مثل www.potterwar.org.uk التي أطلق عليها بمهارة www.harrypoter-warnercanuemyars.co.uk ظهور مشروع «مهاضة الص المظلم» (www.dprophet.com/dada/)، الذي دعا إلى مضاطعة هيلم هاري بوتر ومتعلقاته (اللافت أن المقاطعة استثنت الكتب) واقتراح «مهاضة الص المظلم» أن تدفع وارنر بروس تعويضات لمحمي بوتر، «سواء كان هذا هي صورة منح مادية لليونيسيف، أو تذاكر للعرض الأول للمحبيين الذين تعرضوا أنفسهم للتهديد» إنما يود أن توصل وارنر برزور إلى حطة تعبر عن مدى ما تشعر به من أسف» وتأييد، معركة دستورية تلوح في الأفق. نحدث المشروع عن إجراءات السيطرة التي تتبعها الشركة على الوجه التالي

هناك قوى ظلام تلوح، أكثر ظلاما حتى من ذاك الذي لا يجب ذكر اسمه، لأن هذه القوى المظلمة مقدمة على القضاء على شيء أساسي للماية، وإنساني للماية، وهو أمر إلى القتل أقرب. إنهم يسلبونا حريتنا في الحديث، حريتنا في التعبير عن أفكارنا ومشاعرنا وآرائنا، ويسلبونا متعة كتاب سعري

وعلى نزعته من بؤفب مريكا ون لاين نسم واربر عن إرسال خطابات تكرر فيها موقفه. لا شئ بها اهتبرت سائير السعاية السلسلة لصحمة الـبي ثارها حميدة علامتها نسجته. في قصة بؤثر بعد جزءا في سلسلة صويله من اليهودي انتحضية شركة نعد من موقع حرب لنجوم لى ل سيمسون ورحلة النجوم ومفبات اكس (نظر ٩٩٧ Tushnet) وهيم يتصل بـحيودف الخاصة بالترحيبصا تصق ول. ندمر واربر وتسجل ٢٠٠ علامة بحارية نهارى بؤثر ومن الناصح ن بـحصص الكلمات لـصصه بالروايات يستلزم إسكات خطاب المستهلك

وبالإضافة الى وضع اطار معاهيمي للاستهلاك بوصفه شكلا من أشكال الحديث الذى يسمع بحماية معظم أشكال لـود الدستورية الديموقراطية. يجب أن تعترف السياسة الثقافية بأن كل عمل من أعمال الاستهلاك هو عمل من أعمال التأليف، أو، بالأحرى، عمل يهجن المعايير التقليدية للسيطرة الأحادية على البوابه بتعبير آخر. فإن كل عمل من أعمال التأليف «بأي واسطة من الوسائط هو أقرب إلى الترحمة والجميع» منه إلى العمل الأصلي الزائف (Litman, 1990: 966) وقد سبق أن بينا كيف فشل قانون الملكية الفكرية في الاعتراف بالأعمال المؤلفة جماعيا مثل المولكلور، والتي هي بـصوص في حالة ندفق مستمر ولا يمكن تأميمها إلا عبر سياقات استخدامها وأشكال الحياة القائمة على معانيها ومن المراقبة أب نستطيع استخدام اللغة القمعية للمبادرات المشتركة الودودة لنجسيد مطالبتنا بعمل الاستهلاك. وقد سبق أن ناقشنا موقف فريق التفاوض الأمريكي هي مؤتمر المنظمة الدولية للملكية الفكرية WIPO عام ١٩٩٦، الذي دعا إلى الاعتراف بوجود إعادة إنتاج متصمر في كل عمل من أعمال النقل الرقمي ويجعل هذا، في التطبيق، من كل مستخدمى الإعلام الرقمي كـتـأبـا. «لكي نقرأ نصا محـرـبا في ذاكرة إلكترونية، فعليك عرضه على شاشة واحد يكتب لتقرأ ما يكتب». كما يصيـمها بول (ورد في 311 Van der Merwe, 1999)

ومن المارقة أن فكرة عمل الاستهلاك تعيد، بأكثر من طريقة، توحيه نظرية لوكيان عن العمل (التي تدعم تقليديا الفكرة الرومانسية عن التأليف) نحو رؤية اجتماعية لحقوق ملكية تكتسب من خلال إضافة عمل المرء (Boyle, 1996: 57). وعلى الرغم من أن هذه الأطر المعاهيمية تدعم

استغلال لعامل حيث تنقل لأحور حقوق الملكية إلى صاحب العمل فهي تعطي الأوبوية أيضا لأشكال عمل، بداعية سجن من واضع العمل مالكا له واعتبار ردة الاستخدام لعدم نوعا من الآخر لرمري المستخدم هو أحد طرق معالحة معصية حقوق لاحتكر حتى أن كاتب نعيد احصاء أساس تبادل الملكية باعتباره مصدر تعاملات الاعلام

وعسا من ثم أن ينظر إلى ما هو بعد ويشير أوكي مستعبرا دراسا معرست 'لثغاف' الصرعية إلى «حقوق تسجيلات المتكلمين» وهو يرى أن لتزكير على الطابع الدسامي والمسماة للصية (بمطلفيها مشركين بالتساوي هي الصل الإبداعى) لا بد أن «يديب منكيه المصالح لحميه حقوق الملكية» وفهم كهذا يركز على «الصوص باعتبارها أحاديث ووقائع، من شأنه البدء هي إتاحة مجال للاعتبارات القصديئة لـ «تسجين» الإنتاج الثقافي وتعرير احترام قيم حرية الحديث» (Aoki, 1993 826-7) وييسا يقر أوكي بأن إعادة الصياغة، المفاهيمية على هذا النحو ستعرض قواعد تجارية لا مفر منها لتنظيم الحديث، فإن النظر إلى إستهلاك الوسائط كشبكة تعاونية للعمل المنتج يجعلنا نتقدم بعض الشيء نحو تعريف أوسع لاستخدام المتكاهي».

وترى جين جيسبرغ (1997) أن الأشكال التقليدية للاستخدام العادل تستفيد منها أنواعا معينة من المستخدمين، وتتيح إعادة توزيع القيمة التي تسيجها حقوق النشر على هؤلاء المستخدمين. وإعادة توجيه الاستخدام العادل نحو مستخدمين عاديين. إما «تسيعطهم» الثقافات الأكاديمية أو الحكومية، ممتصة عجزهم من التمييز أو الشك أو المهم التقدي، أو عدم قدرتهم على مقارنة أو قياس الخطابات الإعلامية على غيرها من الخطابات المفصلة في المواقع المؤسسية المحتملة» (Hartley, 1996 59). سيطرت عليه الاعتراف بالطابع الانتقالي للمراءة بدلا من الموقع الثابت للتأليف والاستخدام العادل، كما تشير وندي هوردون (1982 1602)، لا يمتد عالما ليشمل «مستخدمين عاديين»، حيث «عالب ما تكون المصالح العامة التي يعبر عنها مؤلمو الصف الثاني (مبدعون لأعمال مشتقة أو مستخدمون متخصصون يستخدمون إمكانيات الملكية العامة) أقوى من المصالح التي يعبر عنها المستهلكون العاديون» وهذا الإحفاف يعيد تبعية

الحقوق للمؤلف كمد، وطمعي عارل يعوق توزيع واعدة مركب الاساح الشقي، هاتاييف يقدم الحمل المشترك لقوانين ترى أن قوائه ارفد الهاتف لا سمي حصه حقوقها لمصلحة ناشري دليل الهاتف. لانه لس هناك مسادل على «عرق الجيبس» (انظر Feist Publications Inc. Rural Telephone Service Co., 499 U.S. (1991)) وحساسة مصرطة نواعد بيئات احاث لسوق شركات الكمبيوتر ك «أعمال ادبية» محفوظة الحقوق، بكل ما تضمنه ملكية التأليف من فوائد.

يقول بويل «إن المنى إلى بحس همة الملكية العامة طاهرة عالمية» (١٩٩٦، ١٢٠). والسببسات العامة التي توسع للسيطرة على راس مال المعرفة بتأخير الاحتكار بدلا من الحصول الجماعي على المعارف عبر الأرشفة، العام للمعارف يمثل، حسبما يشير فرو، «تاكلا للملكية العامة». وببما تعني الملكية العامة تقليديا الصات التاهة من المواد غير محفوظة الحقوق، فإنها محد جذورها في الإقطاع الأوروبي (كالإجماع العام الحقيقي، والمساحات المحدودة من الأرض للممنعة العامة) تحمي حقيقة أن «المعرفة تريد بالعمل في حال تبادلها» (Frow, 2000: 182)، ويقترح يوشاي بكنر سياستين، إلى جانب استراتيجيات برمجية المصدر الحر والمتوح، يمكنهما الإنقاء على الملكية العامة ومقاومة حصارها «تحديد وإدامة سلسلة من عموم الموارد اللازمة لإنتاج وتبادل المعلومات» والانتقال بسياسات التوزيع من الاستقبال المجاني أو القليل التكلفة إلى بوهير التسهيلات اللازمة لإنتاج ونشر المعلومات» (٢٠٠٠، ٥٧٦). ويتطلب نموذج السوق الذي يطر له نابستر مجموعة من المستخدمين الأعداد، وحقوقا لمستخدمي الإنترنت لها مفهومها، إلى جانب منهج يطلق من الخدمة ويقوم على شبكة سوق لتقاسم المورد. وصم المستخدمين هي مجموعات لتقاسم الموارد، لا مستخدمين مصدرين يمارسون استخدامهم عبر أعمال فردية خاصة، يهدد بوضوح وجود حق النشر وكذلك وسطاء التوزيع المشتركين الذين يتوسطون بين المنابن التقليديين والمستهلكين.

ومع تعبير التجارة الرقمية لطريقة استهلاكنا، بصفتنا المضاء والوقت التقليديين لتضاغل الخدمات (الفجوة التي تستند إليها مراغم الوسطاء)، فإن أي سياسة ثقافية تميز الاستقبال كعمل إبداعي يمكن أن تساعد في انتهاك الدعائم التأليفية لحقوق النشر، في الوقت الذي تشجع فيه على

تكثر استنتاجات أشكال جمالية جديدة و د، استخدما بعبيرات حور
يرى باراء (من دون تاريخ بشر) فإن سياسات العمل (التي تعطي الأولوية
للمعنى) لا لأشياء (التي تمصل التملك)، تفيد صياغة مفهوم التفاعل
الإعلامي ككلوك هي عالم تسوده الأفعال أكثر من الأسماء»

ورعونا لنطرية لعمل لاستهلاك تغلب وضع لحريات السلبية المصوغة
من NICL نقوم، هي حاب منها، على أعمال المراقبة التي تمارس على
مستخدمي الإعلام وقد بنا (في فصول سابقة من هذا الجزء) كيف
يعتبر المنفي عن عملهم كموضوعات لأبحاث السوق، فعمل المتلمس، الذي
تمتلكه بحاث السوق وتحميه قوانين الملكية الفكرية، يحرم موضوعات
البحث من الاتصال بأفعال الحديث التي تشكل عمل الاستقبال وشأن
الإعلام لإدعي الذي تدعمه، تحليل أبحاث السوق تنوع أنشطة المستخدم
إلى أنواع من «التلقي» المشكوك فيها أو المحتملة، حيث يصبح المستهلكون
أنفسهم هم المنتج.

* * * *

(*) "Conclusion to Global Hollywood" from Toby Miller, Nit n Govt. John McMurria, and
Richard Maxwell (2001), Global Hollywood. British Film Institute. London. pp. 202-10
Reprinted by permission of bfi publishing



المراجع

- Aoki, Koichi (1993) 'Admission to the Public Domain', *Journal of Law and Economics* 36, 1-24.
- Angerstein, Robert (1993) 'The Public Domain and the Fiction of the Work', *Journal of Law and Economics* 36, 1-24.
- Barlow, John Perry (1996) 'The Economics of the Internet', *Journal of Law and Economics* 39, 1-24.
- Berkman, John (1999) 'Free as the Air: A Common Law Fair Use', *Journal of Law and Economics* 42, 1-24.
- Boyle, James (1996) *Shamans, Software, and Suits: How the High Tech Industry Hacks the Creative Class*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Braman, Sandra (1998) 'The Right to Create: Cultural Policy at the Fourth Stage of the Information Society', *Gazette* 62, no. 1.
- Cohen, Julie E. (1996) 'A Right to Read Anonymously: A Corner Look at "Copyright Management" in Cyberspace', *Communication Law Review* 20.
- Coombe, Rosemary (1996) 'Innovation and the Information Economy', *Journal of Law and Economics* 39, 1-24.
- Demarco, Peter (2001) 'Legal Wizards Crack Whip at Harry Potter Fan Sites', *Daily News*, 22 February.
- Frow, John (2000) 'Public Domain and the New World Order in Knowledge', *Social Semiotics* 10, no. 2.
- Ginsberg, Jane C. (1997a) 'Authors and Users in Copyright', *Journal of the Copyright Society USA* 45.
- Ginsberg, Jane C. (1997b) 'Copyright, Common Law, and sui Generis Protection of Databases in the United States and Abroad', *University of Connecticut Law Review* 66.
- Goldstein, Paul (1970) 'Copyright and the First Amendment', *Columbia Law Review* 70.
- Gordon, Wendy (1982) 'Fair Use as Market Failure: A Structural and Economic Analysis of the Betamax Case and its Predecessors', *Columbia Law Review* 82.
- Hardy, John (1996) *Popular Reality: Journalism, Modernity, Popular Culture*. London: Arnold.
- Litman, Jessica (1990) 'The Public Domain', *Emory Law Journal* 39.
- Nussmer, M. (1973) 'Does Copyright Abridge the First Amendment Guarantees of Free Speech and the Press?', *UCLA Law Review* 17.
- Pérez de Cuellar, J. (1996) *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development*. Paris: UNESCO.
- Roberts, Robert H. (1992) 'Beyond Metaphor: Copyright Infringement and the Fiction of the Work', *Chicago-Kent Law Review* 68.
- Smies, Joost (2000) 'The Abolition of Copyright: Better for Artists, Third World Countries and the Public Domain', *Gazette* 62, no. 5.
- Sweezy, Paul (2001) 'The Movie and Music Industries Have Good Reason to Feel Picked On', *Video Business*, 12 March: 12.
- Tushnet, Rebecca (1997) 'Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction and a New Common Law', *Journal of Los Angeles Entertainment Law Journal* 17.
- Van Duijnburg, Jan (1999) 'On Competition, Access and Diversity in Media, Old and New: Some Remarks for Communications Policy in the Information Age', *New Media and Society* 1, no. 2.
- Van der Merwe, Dana (1999) 'The Dramatization of Print and the Fate of Copyright', *International Review of Law and Economics* 13, no. 3.
- Venturelli, Shahn (1997) 'Prospects for Human Rights in the Political and Regulatory Design of the Information Society', *Media and Politics in Transition: Cultural Identity in the Age of Globalization*. Eds. Jan Servaes and Kico Lie. Leuven and Amsterdam: Acco.

الجزء الثالث

ممارسات إبداعية

ممارسات إبداعية

براد هيرمان

ممارسات إبداعية للألفية الجديدة

يشهد المجال الثقافي تكاثر أشكال وأدواق وأنماط من الإنتاج والاستهلاك الإبداعيين وهناك مجموعة مسشرة، ومتطرفة غالباً، من الممارسات الإبداعية تحرب التصميم المبهمة كل المهم لنصون والثقافة، وبهدم الحدود بين التقليدي والمبتكر، بين المؤذب والفظ، بين المادية والشهرة، بين المحترف والهاوي ويدمج العرض في مسرح الحياة اليومية؛ أصبحت مراكز التسوق مبصات للعرض أو قاعات، ولم تعد الشهرة والصيت يبعان بالضرورة من تعليم الحبة وبراعتها الفنية وإنما يأتيان كحائزة في نهاية برنامج المسابقات أو كاميرا الفيديو. ولم تعد الصياغات القديمة للفن والثقافة تصف بصورة مناسبة الممارسات الإبداعية في بيئة «لتنافس فيها هو الحاكم الرئيسي للسياسة، وحماية المستهلك هي التقسيم الاجتماعي وليست التنمية الثقافية» (Cunningham, 2002: 6).



«الممارسات الإبداعية التي نشتر، لمستعبد كباث، نلام يصمه حصه عصرا يرد هي سرعة لاينكر مصدرا اساسيا للميرة انماعية»

براد هيرمان



ونسأل هذه مقموعة : ثبر تعبر نقاشى والاقتصادى والتصي هي ممارسات الادعية الماهرد والحماعات ويتحول لجرء الاوس كيف تحول تصيغ المقسدية لفر و حمل و امتساء على صا و سع داخل الصناعات الابداعية تصيغ خرق صديقة ثقافية جديدة وهي تحد في الاعتبار عر ثه لصناعة لهبة والامتصاح لذي تتجده شكل هذه الممارسات الى حسب العمليد الاداعية شى تشكيا

وينعمل بعسر اصارسات لادعية مجموعة كبيرة من الاشطة لتي تتقبل هي حشد من الشواقع ولعديد من لاعراض المحلله ويسعى الجراء الثاني من المقدمه الى استخلاص خمس صفات محددة من هذا المحاص الابداعي تميز اممارسه في الصناعات لادعية ولاستخلاص هذه الصفات من حلال بعسر نليد دراسه حالة للممارسه الابداعية لروبرت لوياج ويشمل عمل لوياج مجموعة كبيرة من الاشكال - من ملحمة الصيغ ساعات وحداول نهر اوتا السبعة الى عروصه المونودرامية ومن تفسيرات الأوبرا العالمية وكلاسيكيات المسرح الى افلام فائرة بجواثر ومشروعات الروك المسرحي مع بيتر عابرييل وهو يقى بالإضافة الى هذا ممارسات عمل مبتكرة من حلال شركته Ex Machina هي مركز الوسائط المتعددة La Caserne Dalhousie بكيبك، كندا. وعمل لوياج مثال لما يجب ان يكون عليه الممارسه الإبداعية في رمسا، وتتصاغر مرارعة عبر هذه المقدمة لرسم صورة للأهكار وهي تعمل.

١. تصنيفات وأشكال ومعالجات متغيرة للصناعات الإبداعية

نمثل مقدمة جو هارتلي العامة لهذا الجراء تأريحا شاميا شاملا للمنون الإبداعية والإنشائية المدنية، والتحوالات لتي طراأ على كليهما هي صياغات الصناعات الإبداعية وحركة كتلك من مودح الى المودج الذي يليه، نادرا ما تحدث من دون ألم ويكون هذا على أكر قدر من الوصوح عندما يعاد تحديد العرض من الصور في إطار الصناعات الإبداعية فهنا، تصح مفاهيم العبقرية المردية الطريق للإبداع الجماعي للمرق المشتركة، وتتحول الأولوية من فنانين يحرون أعمالا فنية متميزة إلى تلبية احتياجات منتج إبداعيين يقدمون المحتوى للبية التحتية الرقمية هي إطار شبكات تعطي العالم.

وكثير من المصالح لا تدور قباعاً باحدي عرصيات الاساسيه للصناعات لاندعية - ان محتوى لاندع يعني التحيز والابتكار على كبر قدر من لاهمية - المتمثلة في الفضول من المحتوى هو ملك وهم يرون بدلا من هذا ان المحتوى ليس اكثر من سم جديد لخص لذي طلع اعصابه يقدمونه بكل عجز على مدر قرون وهذه الاشياء معروضة في شكل مسرحيات ورقصات وسيمفونيات وسجالات بيد مرحها وعد حظيت مرحلة المخرج المسرحي مايكل كوستو بتأييد الكثيرين على ان اعرف الان باعتري مدع محتوى» (Kustow 2001 192)

ويرتبط بهذا اعتمادا يعطي من شأن الفن على حساب أشكال الإبداع الشعبي فقد ساهم بير هول الذي تولى إدارة المسرح القومي بعدد في المدة من ١٩٧٣-١٩٨٨، إلى أن سياسة الحكومة كما يراها لا تهتم إلا بـ «المرئي والصراعات، موسيقى البوب، والتصميم الفني، والميديا، والسيمياء، والعمارة»، وتجه نحو إقامة «أرض يتسدها التلفزيون المستورد، مع فن عليل، عادي ومتعدد القوميات» (Hall 1999 26-7). وفي مواجعة سيل المحتوى الرقمي الذي يستوجب انتباهها يخشش كثير من تعرض الفنون لخطر إفسادها - اسكانها وإساءة استخدامها

وهذه النظرة تتبع مباشرة من اعتمادات شأن قيمة الفنون بالسبب إلى المجتمع (انظر «الصناعات الإبداعية») وتظل الأسئلة المتعلقة بالجماليات والاهتمام بها وراء التلبيعي والمادي تشغل كثيرين من المصانين والمهمة التي تنتظر الإبحار هي إقامة أشكال هائفة من الناحية الرمزية وحتى هؤلاء ممن لا يتحمسون للجمال والسمو الكانطي يؤكدون رعبتهم في تقديم عمل مهم - بل حتى المشاركة في «أفضل ما يمكن التفكير فيه أو قوله» - وقد كتب الكاتب المسرحي دافيد ماميت أخيرا

وُحد المسرح لينتاول مشكلات الروح، هي غموص الحياة الإنسانية، لا هي نؤسها المتبدل، ويقول إريك هوفر إن هناك فنا، في انتظار جودو على سبيل المثال. وهناك الترفيه الشعبي - أو كلاهما على سبيل المثال. وهناك الترفيه الجماهيري، مثل

ديربي لاند (Mamet 2001: 27)

وهناك أولوية متعسبة قوية هي هذا الصدد. جدول أعمال اعتماد في إطار صراحيته للتدقيق فالحق يقود الطريق إلى السوبر الاجتماعي والإشباع الشخصي ويختلف بشدة مع مناقشته حول هوكبير (٢٠٠١) ترانسية لترعات بشط بأفضل صورة عن طريق «مورث الترفيه».

ويرى البعض أن تصور من السبع «عامية الأساسية وتحتاج من ثم إلى الدعم الفني في شكل إعانات والصون، بتجسيها ما هو شعبي وبتعديها، إلا فيما سر عن نسبة رعبات الجمهور عبر قدرة على توفير الأموال التي تمكنها من تمويل نفسها بنفسها. وعندما تقصص الحكومات الأموال عن الصون، تتعالى سريعا صبعة «إذا لم تفهم الحاجة إلى الدعم فإن فبوسا لن يقدر لها الازدهار وإذا تراحت فبوسا فإن محتمما سيصبح ألكم، وأكثر حمقا، وأقل إبداعا» (Hali 1999: 35).

ويتصل المصدر الآخر للقلق بإعادة تقييم مكانة وأهمية العرض الحي والمناسبة الحية والخشية مصدرها أن ما سيحدث في المستقبل الرقمي هو التقليل من شأن المواقف الحية وتهميشها والحد منها لأنها لا تشكل بحق «صناعة متعددة الأطراف، بل وعاء لإحدى التوقعات التذكارية والعبارة .. ولا يمكن إتاحتها إلى ما لا نهاية بحال، كما هي الحال بالنسبة إلى أسطوانة ممغنطة، أو نسخة فيلم، أو شريحة رقمية» (Kustow 2001: 229) وحسب فيليب أورلاندر، فمن نشهد تصدر العرض الحي «المؤوسط» mediatized، المتمثل في التقليل من قيمه ما يعاد إتاحتها أو يدعم تقنيا من قبل الأوهياء لـ «الطبيعي» و«الحقيقي».

مع حلول المؤوسط محل الحي هي الاقتصاد الثقافي، يدمج الحي نفسه في المؤوسط، تقنيا ومعرفيا ونتيجة هذا الاندماج أن المعارضة الآمية هي الآن، على ما يبدو، موضع قلق، القلق الذي يتضمن جانبا كبيرا من رغبة مكمري العروض لإعادة التأكيد على اسماع الحي والفساد، وتمثل طبيعة المؤوسط (Auslander 1999: 39).

تعديد البيئة الثقافية

هذه المقولات هي نتاج للمنظور الثقافي الذي تصهم هي إطاره الممارسات الإبداعية وتناقش من خلال المادئ المتصارعة. فالصون الإبداعية، والصناعات الثقافية، والصناعات الإبداعية تتكاتف جميعا

بعبارة أخرى يشرح الإنتاج الإبداعي ومعناه لكن على الرغم من تعبير نقد كاندكوبس أيضاً عن قلقهم ومعارضتهم فإن ممارسات الآخرين الإبداعية مثل روبرت ليبج، تسعى إلى تحقيق رؤية أكثر شمولاً وكلية لبنتها الثقافية

ويعمل نوباج كمسرع نشط ومسج، في الكثير من المشروعات في الوقت ذاته ويعني هذا على مدى عدة سنوات تقديم ثمانية عمال متعدده الاشكال في مراحل مختلفة من الإبحار ولا تدهشنا صعوبة تصنيف ذلك الإنتاج الإبداعي المختلف بطريقة محكمة.

ومن الواضح أن عمله ينتمي إلى الصور، ويعاني ظموحات قدمه للامتياز الصردي وقول الحقيقة على مستوى العالم وهو يرى أن «هناك إحساساً بالروحانية في المسرح إنه واسطة يمكنك استخدامها للحديث عن الروحانية. عن التماس الروحانية» (Delgado and Heritage 1996: 114). وقد عززت هذه الدعوة إلى الميتافيزيقي الرغم بأن نوباج هو «واحد من عابرة المسرح المشترك العالمي المدعين بحق» وأن «جداول نهر أوتا السبعة»، من أعظم الأعمال الصية هي التسعيات من القرن العشرين (مثل Griffiths 1998)

لكن وعلى عكس كثيرين من أصحاب المبادئ المثالية عن الفن، لم يفصل نوباج شرعية عمله عن إنتاجه المادي ونشاطه الاقتصادي وبينما تنعم إكس ماشين بالدعم العام المتواصل من خلال الإعانات والمنح (ويشكل هذا جزءاً متصانلاً من عوائدها ٨٢٪) في أواخر التسعينيات من القرن الماضي (Quzounian, 997)، يوجه نوباج اهتمامه إلى السوق الحاص ولا يقتصر التركيز على إنتاج عروض حية فحسب، بل وكذلك على كيفية استخدام الإعلام لريادة توزيعها وقد كتب نوباج وأخرج خمسة أفلام، وتعاون مع بيتر غابرييل في مشروعات مثل تحريرة قصة الألفية الجديدة هي لندن، وباع حقوق رخص فرعية لأعماله ومن خلال تحويل الموهبة الإبداعية إلى سلع وخدمات إبداعية، أقام نوباج واستخدم الأسواق الثقافية وجمهور المتلقين كمدبل للرعاية بكل صورها.

وبينما يمكن فهم نوباج وشركائه، روبرت نوباج انكوربوريتد (١٩٨٨) وإكس ماشينا (١٩٩٤) وشركته للإنتاج السينمائي إن إكستريميز إيمجز إنك (١٩٩٥)، كقوى للإشعاع هي الأمن والصناعات الثقافية، فإن الممارسات الإبداعية له ولشركاته تضعها أيضاً في قلب الصناعات الإبداعية.

ن ما يرمه هو موصّل لشاطئ عربي ارتباطي غير ترانسني تعيد الصون والصناعات الإبداعية في صارد لتجانب وأحيانا تظهر سائبر الصبسي وبرقمي ونحاري وحير سحاري ونجاح. شأن كثيرين من الصابح وتعمل المعاصرين سحر كعدي وحذ هذه السبنة المحتلطة وغالبا لا يقتصر عمل السدسين على كس عيشهم، لكنهم يكتسبون خبراتهم في فحط سحدي وينزو حر وحذ اسباب هدره لنجاح على السحر بسهولة يس الفطعات هو امانه لعمية بأن «الاعتناق لا يعني معرفتك لما تنوي عمله» (Lepage في 2000 Digging for Miracles) ونشه ماري حبيبات لمثلة التي قدمت الكثير من الاعمال مع اكس ماشينا مد تأسيسها في ١٩٩٤، طريقة اداء التركة «اللعب» (من الصل المرسي jouer) لا بال تمثيل بالمعنى المسرحي وهذا بالنسبة إليها «مثل اللعب بأحجية إعادة تركيب الصور» وبالنسبة إلى إكس ماشينا، فإن الأداء «لعبة، لا عليك إلا الذهاب ولعبها إنها هنا الآن وبقوة. أنا لا أعرف، الأمر أشبه بصريق لكرة القدم أنت أحد اللاعبين ولا عليك إلا هدف الكرة في الوقت الصحيح» (Gignac 1998)

ويكسر «الماء الكرة في الوقت الصحيح» في قلب المتح الصبغة التي حددها يكو للمرء الأولى مد أكثر من ٤٠ عاما مصت

الفتح: الشكل المتال للصناعات الإبداعية

من المؤكد أن أي محاولة لشرح وتحديد الملامح المشتركة لأكثر الأشكال التي تمصلها الصناعات الإبداعية ستكون مقبوضة على الأغلب. هذه الأشكال والمعالجات الإبداعية التي قاد إلى ظهورها، متغلبة للعبة، وتمتد عبر الكثير جدا من القواعد والنظم، ويختلف عمرها ودورات حياتها بصورة ملحوظة لكن، وكما يؤكد إمبرتو إيكو، «هي كل قرن، نكس الطريقة التي تقوم عليها الأشكال الصية الطريقة التي يرى بها العلم والثقافة المعاصرة الواقع» هل يعني هذا أن أشكال الصناعات الإبداعية تنكس علم الشك، والنسبية، والموصى (الأوصاف المشتركة للثقافة المعاصرة)، حيث «كل شيء أعلى من كل ما عداه» (Meatloaf 1994) وفي ١٩٦٢، تمثلت إجابة إيكو هي الاعتراف بأن «الفتح هو الإمكان الأساسي لصان أو المستهلك المعاصر»، وهو

فتراض يعيد وصف ظهور أشكال الإبداعية بصورة مدله (الطر الاستنهاذ هي حد متصل) وبالنسبة لى إيكه هار الصبح ينهذ بقدم المتبحر الإبداعى لأعمل كات مبضمه على أساس تعدد لامكانيات سوء هي عرضها و تلفها

وتبدو هذه الأعمال، بمعنى من المعاني غير مكتملة بتعديدها من جانب المؤلف للعرض «كطافم عده لىاء ومث هذ الشكل غير البحد بمثل السمه الرئيسية «عمل» بكو» لمصوحة بكن عدم لتحديد هذ لطفى الاجتماع لا الادبة وببها بكون مثل تلك الأعمال مكتمة عصب ههي بكونى عاصر بضية وشكلية مصوحة أمام لرحفه لمستمرة واعاده الإصح وحركبه شكلها الدخلية تؤسس لإمكان الحوار أو التماعل بى المؤلف و المؤدى والمتلقى ونعبر الأعمال عن امتاح دىامى، «فدوه منظور متغير الألوان kaleidoscope للتعبير عن نفسها أمام المستهلك بمظاهر دائمة البجد»

جماليات العمل المفتوح إمبرتو إيكو

هذه القراءة مأخوذة من المصل الافتتاحى لكتاب العمل المفتوح، الذى نشر للمرة الأولى بالإيطالية في عام ١٩٦٢، والكتاب، الذى بيعت منه عشرات آلاف من النسخ هي ذلك الوقت، يؤسس لبيان نظري للمثقفين والمصانين الطليعيين وتحديث إيكو ونمصيلة لـ «الأعمال المصوحة» رد فعل مباشر على الأفكار التقليدية عن الأشكال الفنية والاستحاية الجمالية. وبلااستعانة بالموسيقى لعرض أفكاره، والنظر في الكلاسيكيات في المقام الأول، يرى إيكو أن «النأليف الكلاسيكي . يصع تحميها لوحدات صوتية يقوم المؤلف بنظمها بطريقة مفققة، محددة بإحكام قبل تقديمها للمستمع. إنه يحول فكرته إلى رسوم مألوفة تجبر العناصر النهائي، بصورة أو بأخرى، على إعادة إنتاج التصميم الذى وضعه المؤلف نفسه» (Eco 1962\1989: 2-3). وكان كثيرون يعتبرون مثل هذه المؤلفات الكلاسيكية قمة الإنجاز الفني؛ امتيار يتحدد عبر ربط الجودة الفنية بخاتمة الفنان وبنواياه

ويتصدى يكو لهذه الطفرة التقليدية للظلم المحكوم و يُعنى بتناول حالة الحذر المرتحل فعدم يعرف عازف الجاز معا تكو سبعة ابداعا جماعيا ومتراما وارباعا هي أن لكنه يكون (في اعمل حالاته) عصويا تماما « عازف الجاز لا يكتفون بسعيد تعليمات النوع وإنما يصرصون بالضرورة أحكامهم على شكل المقطوعة في سياق عمل من اعمل الابداع المرتحل ويواجه ايكو التحدي الذي يصرصه هذا العمل الأكثر اسياا وهو يعلم أنه يثير نوعا مختلفا من الأسئلة الحماسة للتعامل مع «المعالجة الإنتاجية وشخصية المؤلف، والتميز بين المعالجة والسيجة، والعلاقة بين عمل منه وسوابقه».

ويبدو أن اهتمام ايكو بالجماليات يكشف عن منهج أكثر تحريدا، يتعد كثيرا عن الاهتمامات الآنية للممارسة الراسخة. وقد كتب عن الفتح، بطريقة دفاعية بقول يمكن أن يمدنا بأدوات تلائم تماما المواقف التحريرية (سواء في معمل أو على صفحات رواية) لكنها غير عملية فيما يتصل بالحياة اليومية وهذا لا يعني، بالطبع أنها غير صحيحة وإنما يعني أن العناصر الأكثر تقليدية، بانتشارها الأوسع، لا بد من أن تكون أكثر فاعلية، يوميا (في الوقت الحاضر على الأقل) (Eco 1962\1989: 120-1).

ويعد أربعين عاما من كتابه هذا، أصبح المنتج الآن جابا مهما من حواب الصناعات الإبداعية وهو يظهر في جماليات العروض الشائبة مثل الرقص/المسرح أو الموسيقى/المسرح إلى شائي الجنس hyperfiction الموصول بعيره من المصاءات، والأفكار، والأعمال فتكوين الوقت الحقيقي والموسيقى عبر الحظية بولف بين الارتجال والإلكترونيات التفاعلية، ويلاحظ المعلقون ظهور أشكال «فصفاصة» من تلسريون الواقع (مثل حيران من الحميم) تتعد عن إحكام نموذج الأخ الكبير (Sylvian 2002) وقد أنجب مجال تصميم كمبيوتر التفاعلية أنواعه الخاصة من الأعمال المفتوحة، والبصوص التقنية، يرى هايلر فيها (٢٠٠٢) أعمالا تستقصي تقنية البقوش المادية التي تشكل العمل فألعاب شبكة الإنترنت، تستمر لاعبيها الآن لأن يقدموا سياربوهات وتحسينات يمكن دمجها في اللعبة، وفتح تصميم وشكل

سعة يحدد الصورة بتاح المرصدة أمام اللاعبين كي يصنعوا مسرحين إبداعيين
عبر من خلال تطبيقه (انظر 500 Herz في الجزء الخامس). وهذه الاشكال
مسرحه مطلوبه يمكن ايضا ان نراها في ظهور صيغ اسيردراما cyberdrama

التلفزيون الرقمي وظهور صيغ المسرح الإلكتروني جانب هـ موراى

هذه لقراءة عبارة عن عامل في المستقبل المكوب قس
احتراف التلفزيون الرقمي فحاييت موراى تتجلى وستكشف
امكانيات تلك النسيب الجديدة المقدمة للصائين والمتجحين
الإبداعيين وعلى عكس أولئك الذين لا يزالون يشككون بشدة
في قدرة الحمل الرقمي على إنتاج أعمال ذات جوهر، تؤكد
موراى بثقة «يبدو لي من الممكن جدا أن يشهد المستقبل ظهور
هومر رقمي بجمع بين الطموح الأدبي، والصلة بجمهور عريض،
والمعرفة الكمبيوترية» (Murray 1997: 231)

وهي هذه القراءة تعرض موراى لأربعة «تحميات» محتملة
للمستقبل السيردراما: «الشكل الرقمي القادم» وتحتل القصة
للععدة الأشكال أهمية مركزية هي مقولتها، وهذه القصص
تمكس لا خطية الحدث وتشطيه في الكثير من السرديات
المألوفة والأسئلة المصاحبة popping up في الروايات والأفلام
(حري لولا أخرى، والتكيف) بل وهي الرسوم المتحركة
إن التلفزيون الرقمي والإعلام التفاعلي هما الآن حقيقة
وهو تحققت بعض تحميات موراى بينما تضررت غيرها بسبب
السياسة أو السوق لكن لا تزال رؤية موراى تمثل طرعا مهما
للإمكانيات والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية والناجمة
عن ظهور تقنيات جديدة والتوزيع المتعدد البرامج.

الإبداع المنقح، المعالجة الإبداعية النموذجية للصناعات الإبداعية

لكي يكيما ممارساتهما المتعيزة، افتتح لوياج وإكس ماشينا قضاء مصمما
حصىا للتدريب والإبداع يسمى لا كازرن دالهوري La Caserne Dalhousie
في مدينة كيبك بكندا، ويعمل هذا المكان كـ:

صناعة تحرير - حيث تسقط كثير من الأفكار التي لا تعد حراً من عروض و غيب بحال يمكن ان تسقط على الارضية ويمكن ان ياتي هسول اخرين يتقطوبها ليقدّمها شيد هي ب يمكن احذر بها طريقة الاسترداد (De gado and Hentage 1996: 153)

في هذه بيئة تشهية بالملعب يمكن للزواج ان يحرب ويرجع ويحرر كيما شاء هالمركز تشهيلاتة يعمل كحسيد مادي لتخليب ازرار الكمبيوتر الحاصه به «ألع» لا تفعل، ليتمكن الحودث من الوقوع بكر على ان يكون لها احساس بالحقيقة فاما لا أسمع غير مصادقات» (Lepage 2001)

والمفاتيح الإبداعية للماشه التي يمكن ان تراها عبر الصناعات الإبداعية كأعمال مفتوحة مع القدرة الحركية الداخلية لأشكالها، قائمة على التحرير الحادق الذي يجمع بين تشكيلة كبيرة من المواد من مصادر وسياقات متنوعة، وبالسسة إلى معلمين كجور هارتلي، فإن هذا التلاعب بأحراء غير مكتملة هي إطار عمل واحد يمثّل مجتمعنا المعاصر، حيث

تقرر المدرسات التحريرية مايعتبر حقيقيًا، والساسات والمعتقدات التي يجب أن تترسب على هذا - مرحلة لا تحدد ملامح العصر هيها المعلومات أو المعارف أو الثقافة وإنما طريقة تناولها (Hartley 2000: 44).

ويطلق هارتلي على عملية التحرير هذه «التفقيح»، وهي إبداع متقح يوسع من إمكانات المعنى من خلال استخدام التشظية والملاءمة والبيبية الجنسية intersexuality

جماليات «قسّم، وامزج، وأحرق»

كان «البقد اشقيحي»، الذي شأ في الأصل من هرع عامص من هروع اللاهوت، يستخدم للكشف عن هرضيات كتاب البشارة عند كتابة بصوصهم، واليوم، يعرف قاموس أكسمورد الإنجليزي كلمة «تفقيح» بـ «فعل أو عملية الإعداد للنشر؛ احتزال شكل أدبي؛ مراعاة، إعادة ترتيب - جلب ووضع هي شكل محدد»، والطريقة التي يصنع بها المنتجون الإبداعيون المعلومات هي شكل معين، ويمزجون بواسطتها مواد محتملة هي كيان واحد، هي شكل من أشكال التفقيح، والمراجعة، وإعادة الترتيب. هالتفقيح الإبداعي يرشد

المتبحر الإبداعيين وهم يراجعون ويعدون ويحورون ويعيدون لنوحه وكذلك إعادة وضع لسياقات ويختصرون ويفسلون من مواد لصياغتها «بشكل محدد»

وهكذا يمكن النظر إلى الإبداع التفتيحي كمؤرخ لمعالجة إبداعية يعكس في الطريقة التي يمارس بها المصورون المعاصرون التردد عملهم ويصف روبرت لوناك أعماله باعتارها «صينية معلومة بالمشهد يختار منها ما يشتهي» (ورد في 166 997 Charest، ويشبهه محرر المسرح والأوبرا العالمي روبرت ويلسون إبداعاته بـ «عنه البسول» (Kostelanetz 1994: 90) ومع ذلك فإن الإبداع التفتيحي لا يوجد في عمل الرواد وحدهم فحينئذ ما يدكرونيا بأن الفصول والأجسام في سن من ١٠ ١٦ تبدو هي قمة رتيانها للإمكانيات المتغيرة يوم لـ «تحرير» الحياة المعاصرة ويمكن أن ذلك عائدًا إلى قدرتها على إتاحة مجال اهتمام أوسع ووقت امتصاص أقل» (Rushkoff 1996: ٩١)، وربما لمقوتها الرياضة اللذين شكلتها التماسك السيميائية لشارع سمس وMTV، لكن السامطة والحماس التي يتخلص بهما الشباب من الأشياء الرمزية من ثنائياتهم (أو ثقافة غيرهم)، ويتقبلونها أو يبعدها، يبيان بصورة مقبلة أنهم (الشباب) الطليعة الحقيقية لهذه الأشياء وتقدم الموسيقى مثالًا جيدًا قصة جوكي الديسك DJ توحد في طريقة الصوتيات القصيرة والمقطعة، وإعادة مرج الألحان الأصلية وترتيبها لخلق موسيقى طارئة ومألوفة وتوضح حملة دعائية حالة لأجهزة آبل إحدى جماليات الإبداع التفتيحي على النحو التالي

قسّم Rip
جهاز (MAC) الجديد بـ iTunes؛ يتيح لك أن تحمل معك
كل أغانيك المتصلة
امزج Mix
وتنظمها في مكتبته MP3، وترتيبها بالطريقة التي تناسبك
أحرق Burn
ثم أحرق بعد ذلك أسطوانتك الممطرة العادية إنها
موسيقاك، أولاً وأخيراً.

وعملية «التقسيم والفرج والحرق» هذه حيوية بالنسبة لـ كثير من المتبحرين الإبداعيين حيث تتضمن حمايتهم وتمكينهم من طلب بامورد الشبعية التي تحت تصرفهم وإعادة مرحب

ومع ذلك من وجهة إقرار بضرورة التحرير على ماشر في المعنى وتعبيره عسي وقت م عس هراسوا تروهو في جاسمعن أن «تحرير يمكن استخدام» في تقديم أكثر من ادء للحادثة الواحد و«الربط بين نزل عمل مصنوع معد من خلال معالجات بداعية تنقحية والتحول لاصهيمي الزاهر يجعلنا نسأل لماذا الآن؟ وما الذي يجعل هذه الممارسات على هذا الحد من الأهمية للصناعات الإبداعية؟ وتكمن إحدى الإجابات هي السهولة التي يمكن للفتح والتميح بفصلهما تكبف البحث و«لاخبار هذه الأشكال والمعالجات الطيعة وإن كانت تجريبيا إبداعيا» تعد موضوعات مثالية للابتكار، قابلة للتشكيل، والتحويل، وإعادة التشكيل والبرعه الطيعة للغاية لمثل هذه الممارسات تناسب مفعليا الابتكار من أجل المسهلكت والذي يعتمد على المستخدمين في صقل وتقديم التصميمات عن طريق مهابأنها كما يشتهون، والممارسات الإبداعية التي تنشر «المستخدم كباحث» ثلاثم، بصمة خاصة، عصرا يرى في سرعة الابتكار مصدرا أساسيا للميزة التنافسية.

٢. الممارسات الإبداعية للصناعات الإبداعية

بينما يحمل المنح والإبداع التقيحي ملامح الصناعات الإبداعية، فبإمكاننا كذلك تحديد مجموعة من خمس خواص تميز هذه الممارسات الإبداعية عن الأنشطة الأخرى، التي تدور حولها الصور الإبداعية والصناعات الثقافية، وعلى الرغم من أننا لا نرى اجتماعها في كل الممارسات الإبداعية، فهناك إعطاف يمكن الإقرار به تجاه ما يلي

١. الممارسات الإبداعية تتضمن التفاعلية

تشكل التفاعلية بؤرة دراسة تلك المبادئ الإبداعية الساعية إلى إقامة بيئات حية أو رقمية، للترفيه أو التعليم. ويظهر الصناعات الحديدية هي منطقة تصميم التفاعلية والتي «تستوجب خلق تجارب للمستخدم تعبر وتنشر

نصرمة التي يعمل بها لناس، ويواصلون ويتفاعلون» (Preece Rogers, and Sharp 2002: ١). ويدفع لاهتمام بالتصاعلية أكثر فأكثر، باتجاه خلق ودمج المحتوى من أجل إقامة بيئات دائمة ومشتعة

٢. الممارسات الإبداعية هجين في جوهرها

أي عملية لتوحيد والتجديد هي بالأساس

جمع بين مواد وأحاسيس ومراجع المترة لإساج بسى شديدة

لانتقائيه من حيث لمحتوى ولشكل على حد سواء (Owens

120 1995).

وخلال لقرن العشرين، كان اندفاع الصانين التليميين نحو التعاون وخلق أعمال هجن، قويا وهي محال الصور الحميلة وهن العرص فإن الأولوية حاليا لابتكار أعمال متعددة الوسائط أصينة من خلال استخدام الأداء، والتركيب installation والصوت، والنس الرقمي.

والاحتكاك الابداعي لمثل تلك الإمكانيات المتعددة المساهج يصب في كل الصامعات الإبداعية، بتصميم المتجدين لحسرات رحت عن الأشكال والمهاج المفردة، غير ما يطلق عليه جون هوكر «الإبداع التعاوني»، ويصم هذا بالأساس «الفاش المتوح والحر حول هدف عام، من دون التوقف عند نقاط محددة لادعاء حقوق ملكية خاصة» (Howkins 2001: 184) والمشاركة في مثل هذه الطريقة صرورية، لأن هناك حاجة ملحة، هي «العالم المحجوب» للصامعات الإبداعية، إلى الإبداع التدوني هي قطاعات «غير متعاونة بعضها مع البعض الآخر، وتعيش داخل مدارجها المنصلة» (Malcolm Long in Cunningham 2002: 8).

٣. الممارسات الإبداعية تشمل مواقع وأشكالا جديدة من الإنتاج الثقافي

تتيح التحولات التي حلتها التقنيات الجديدة للمنتجين الإبداعيين فرصة نشر الأشكال والمسار التي هي متناول أيديهم. وفي مركز هذه التحولات نجد القدرة الحاسمة للإعلام الرقمي (الإداعة، والهواتف النقالة، والتلفزيون، والبريد الإلكتروني، والأنعاب، والمواقع الإلكترونية) على استقبال ونقل المحتوى، والهواتف النقالة، بقدرتها على قراءة وإرسال النص، والصوت والصورة، تعد من أحدث منابر العمل الإبداعي. والحال كذلك بالمعبرة إلى المكان الإبداعي لشاشة

الكمبر ثات سنة بعد نشأة كبيرة (سييف) و نشأة الصغيرة (الشمريز) فهي تعد أكثر حصة عدد تتصل بالهاتف النقال و التلفزيون و شعية حدية أحد ماضي حيث يجمع الناس ثم يجتمع فجاء عبر مريد لاكروني و من عصره مثال حيد على عماره لادعية نبي بدح في بعد و في بعد على ثياب ثياب حديه وموقع مدي لتفيدها

٤. الممارسات الإبداعية تتجه نحو تعددية الانظمة،

ووسائل ترويج متقاطعة للتوزيع

تركز كثيرون من الصانين حيزهم في الإساح الصي. هي حق عمل جمهورهم ويسمهم نظام تصاعبات الإبداعية ليسدوا على الأقل القدر نفسه من الاهتمام بالطريقة التي سيتم بها ترويج عملهم بعد إيجاره ويتيح الصانين والمسجون الإبداعيين، أكثر هأكثر، الفرصة للتوزيع المتعدد النظم والترويج المتقاطع لعملهم

وهناك نماذج لنظم التوزيع المعقد والاستكاري أحده هي الظهور. فقد عرض الأح الكبير حب مباشره على التلفزيون، لكنه أثري بواسطة موقع إلكتروني وصتديت لسفاش و تدفق الحي عبر الإنترنت، واستضافة مواقع غير رسمية ومصطفات إدعية هي ارجاء أستراليا، وتحديثات الرسائل القصيرة، والتصويت عبر الهاتف

عرض ٧/٢٤ «الحقيقي» جين روسكو

أدهشت ظاهرة الأح الكبير الكثيرين وكما أوضحنا، فقد قوبل بالرهص وعدم القبول من جانب المشاهدين الأكبر سناً. فالمشاهدون في فرنسا ذهبوا إلى حد اقتحام «المنزل» لتحرير السكان، والاعتداء على مكاتب شبكة التلفزيون للتعبير عن مشاعرهم وبالنسبة إلى البعض، كان العرض «هاشية ممرطة»، بينما كان آخرون قلقين بشأن حقوق خصوصية المتسابقين، وظل آخرون يقولون إن «الناس عندما يوافقون على المشاركة في مثل هذا الحزى، فإن جزءاً صغيراً من كل منا يشعر بالخزي» (Johnson-Woods 2002: 10)



ولا يمكن تفسير نجاح الأح كسر بايبيية وحدها فواء هذا النجاح هال وسائل سطاء المتعدد و نزوبج اسقاطع للمزيج التي يصعبه بدمول هي مكائها من اسبح لتفريوي وفي هذه القراءة نصف حب روسكو كيف امكن توسع حسة المشاهدة عبر عدد من شايير الإعلاميه بما هي هذا ريزره مواقع ودعاهى الصرر لاسبوعه التي تمام على الماصرين

٥ - الممارسات الإبداعية ليست بمعزل عن التجارة

وتتمثل السمة الأخيرة لممارسات الصاعات الإبداعية هي لامن بال الإنتاج الثقافي لن يعس ممصلاً عن واقع التجارة هانتسي و لرعاة والدعم كلها وسائل لتمويل لعمل، لكن المستثمرين الثقافيين، في طليعة الاقتصاد الحديد، يتطلعون إلى أساليب جديدة لتنمية مشروعاتهم

ويجب أن تذكر أن الدعم الحكومي للمشروعات ذات السوجه التجاري القوي لا برال يتم داخل البيئة الثقافية هي أسترليا، قدم مايريد على ٧٠٠ ألف دولار لمتحي الأح الكبير في شكل استقطاعات صرانب وتخصيص وظائف، وقرصر ب ٢,٥ مليون دولار بموائد محفصة (Odgers 2003).

وفي داخل الصاعات الإيدعية هباك دائما بعض الأنشطة التي تأخذ شكل العمليات التجارية وببما يتمنع الإبداع بالأهمية والحماية، هالحال كذلك بالسسة إلى نظام الإنتاج والتوزيع. هالأرياء هي أحد الصروع العريقة التي تعود إلى الخمسينيات من القرن التاسع عشر، عندما «ابتدع» شارلر وورث «النظام الذي تقوم عليه الأرياء الحديثة». لكنا برى منذ وقت قريب ظهور بمادج لمشروعات مشبكة networked لتصميم وإنتاج وبيع الملابس، وقد حمصت شركة رارا الإسبانية للملابس دورة التصميم/الإنتاج/التوزيع إلى أسبوعين، وهو أمر بعيد كل البعد عن الممارسة الأصلية لوورث، التي كانت تسمح «بدورة من خمس سنوات قبل القيام بتغييرات أساسية» (20 1993 Hartley) ومثال رارا يوضح أن سرعة الأشكال المعاصرة من الإنتاج الثقافي تستوجب تبني المتبحر الإبداعيين أدوات إنتاج ومعالجات مبتكرة لتحضيق الأمان التجاري والحفاظ عليه.

ربط الإبداع لويجي مارموتي

ترجع هذه المقالة لاسد عبده من معانحات مشروعات
 'الرب'، مدخر التصميم وإنتاج وقد كتبها لويجي مارموتي
 رئيس مجموعة ربا، ماكنز من القائمة اصحاب ويسمي مارموتي
 في سرده بعض صناعة الارباء منذ خمسينيات القرن سابع
 عشر وحتى مجموعته بيوم عدد سنوي يريد على ١٠ مسعى
 سريسي وتمت أكثر من الب محل في ارجاء لعالم وهذا سيد
 ريد لصاعه يفتح 'الابتكار قصري' والحاجة لي كل فرد
 انظمه، وليس فقط لاعضاء فريق التصميم لحلق اتجاه اداعي
 ان ما يظهر هو بيان بأهمية الإبداع والطريقة لي بسنير
 بها كل مستويات التنظيم لكن الإبداع وحب التحرك لا يمكن
 أن يسود، من دون مراعاة لساحة الاستثمار العالمية ويشرح
 مارموني مجموعة من المراحل والمعالجات الملازمة التي تراجع
 وتدعم ممارسات كل العاملين لتقديم أفضل النتائج.

وتمكننا الخواص الخمس المذكورة أعلاه من فهم ما يمر بالممارسات الحالية
 هي الصناعات الإبداعية، كما أنها من كيف تتطور الممارسات الإبداعية بتغير
 كل من هذه الخصائص على ضوء التطورات في التدقيق والتقييم

دراسة حالة: الممارسات الإبداعية لروبرت لوباج

بإمكاننا التعرف على كل هذه الخواص الخمس في ممارسات روبرت لوباج
 واكنس ماشيبا وأولاهما طلبة المتقنين والمستهلكين المعاصرين لـ «التفاعلية»
 لوباج يعلم أنهم يتمتعون بـ

طريقة حديثة للعناية للربط بين الأشياء، إنهم يشاهدون التلفزيون
 ويعرفون ما هو الرجوع للماضي، ويفهمون شمرات الانقطاع للماجئ
 للأحداث، ويعرفون ما يعنيه الانتقال للماجئ للمشهد وإذا لم تلجأ
 إلى هذا، فأنت لا تحمن بالطبع أنهم صجرون، إن لهم الآن عقولا
 رياضية gymnastic وهما رياضيا للأشياء (Robert Lepage in
 Delgado and Hentage 1996: 148).

وبزويد هذه العقول الرياضية يسعى لوباج لبناء معنى لوكالة المتلقى
معنى جمعهم يشعرون كإقرار "بأنهم يعبرون الحدث حتى توصف منهم
مجرد "تراث الهدوء وعدم تصحك من لمثلة وهي تحاول التحجب. عليهم ان
سعدوا - حضورهم يعبر من مسار الاشياء. (P 147)

وهي عمالة الاولى قام حد امعى لوكالة على فتح لشكل والارتحال
و لأن يتحرك لوباج بنحده وبحد هذه المكرة بصمته للاراء المبرحل بتصايد
لاصايل لرقمي بني بعد بفاعلية ومشاركة كمر من حاب حقيقي

وهذا يدفع باتجاه التفاعلية هو جمع لموهبة و لصميم و لإنتاج الصي
مع قدرات تكوينها المعلومات. فهي معا يملك الامكان لتفسير المصاهيم
الحالية عن خصائص الترفيه الحي والرقمي وبالسنة إلى ذوي هورزويل
احد المصممين النقيبين العاملين مع إكس ماشيا. فإن أحد الحدود تمثل في
حل لمسائل تقنية المتصلة بالعرض الثلاثي الأبعاد فالهدف النهائي هو
النوصل الى شخصية ثلاثية الأبعاد وتفاعلها الهادف مع ممثلين حقيقيين

إن التحسيد الثلاثي الأبعاد أداة، وهو في الوقت الحالي ليس
حرءا من اي عرض، ولا يستطيع بحق التمكيز هي كيميية
استعماله لكنه يرى أن الشخصيات التي ينتجها الكمبيوتر
و عدة ومصدر "لحادية هو أن تلك الشخصيات يمكن تحويلها
سرعة - يمكن تغيير الشكل واللون - وإست بحاجة إلى هذه
الصياغة الجديدة ومرونتها لمتبعة روبرت (Horswill 2003)

وهذا الاهتمام الشديد بالتفاعلية من حاب فنانين معاصرين مثل لوباج
يتجاوز حدود الفن الحي إلى الصاعات الإبداعية بوجه عام حيث تسمى
مروع التصميم والكتابة والإنتاج لإقامة بيئات رقمية، مستمدة من تكنولوجيا
المعلومات والإعلام والترفيه والتعليم.

ويمكن رؤية الخاصية الثائية من حو من المدرسة الإبداعية، أي التقارب
والتهجين. في التصميم التطبيقي لإكس ماشيا وجهود الشركة ليمسك الأشكال
الإعلامية المستشرة عبر عروضها فقد قامت إكس ماشيا منذ بدايتها الأولى
لتشجيع «التبادل بين المروع وعبر حدودها» (Bematchez 2003) وقد أنتج هذا
التعاون الهجين، المرة تلو الأخرى، مريجا من الرقص و لحركة والموسيقى
و لوسائل متعددة والتركيب والعروض والميديو والتصميم - الهجائن التي صارت
تعرف به الفنون المركبة « slash arts الموسيقى/المسرح، الرقص/المسرح، وغيرها

وهذا نتج عن ارتباط بشبه بالخاصية الثالثة للممارسة الإبداعية. التجربة واستخدام مع مع و شكل جديدة للاحتمالات التقني ضروري لربح على استخدام فيه تحول التقنيات القديمة والبرامج الجديدة تصميمه وتربيت على هذا في بعض الأحيان ثباتت - خارج التقني وتعليقات لأدائه من قبل «صورة لظيفة وحيطة سطحية» (بش ١٩٩٤: ٢٨١) ورغم هذا طر لوباح وفيما لتقدم موقع وشكل جديدة للعرض وعمله القريب من أرونتو أندي أصبح في مونريال في ٢٠٠٢ هو الأول صمم برنامج جديد من العمل - انكباريه التقني والمشهد سية لية محرده تعير وتعديل باستمرار من شكلها واستخدمها وحتى على الرغم من دليل السانتر شامى اصبحه - ت الاصلع المتحركة، بعد إحساسا عصوي بيده أسية لأوصحة سقية ويمثلون الذين يشعرون المشهد لا يتكلمون بهم بعون ويرقصون على السقف ويؤدون كالمهنات

ويأمل لوباح في أن يرتبط مع الرولوبي قدرات الشبكة الرقمية التي تتيح تدفق Mpeg وجهاز التحكم عن بعد هي مشهد عرض لا كارز، الميكس بالكامل ومن المأمول أن ينعكس الممثلون الحقيقيون في لا كارز في مشهد ماء له «من الرولوه». وحتى الآن، فإن وصلات الشبكة أبطأ وأكثر كلمة من أن تحقق هذه الأفكار، لكن ميشيل برناتشيز يعتقد أن هذه العروض الموزعة ستكون مهمة في المستقبل ويوضح، بقدر من الصيق

لقد توصلنا إلى أدوات لم تستخدم بعد ماذا سيكون تأثيرها؟ بالنسبة إلى القطع الموزعة عبر الشبكات، سرى كيف سنشكل الشبكة محتواها، وكيف يتم تحريرها من خلال الشبكة. (Bernatchez 2003)

وبصارع برناتشيز أكثر طلبات لوباح حداثة، فكرة فيزيائية للعرض على السلك، تتطلب عرض صور ثلاثية الأبعاد، يرتدي خلالها المشاهدون نظارات ثلاثية الأبعاد، ويتفاعل عارضون اهتراسيون عبر الصور الإلكترونية ومن المرجح أن تأتي التقنية الممكنة من برمجة ألعاب كمبيوتر متقدمة، ومن المؤكد أنه ستكون هناك أجراء من العرض مستعدة من ألعاب الفيديو، لكنها لا نعرف حتى الآن كيف ستعتمد إلى التفاعلية» (Bernatchez 2003).

والفكرة المرشدة لمحمل الصناعات الإلكترونية هي أن الحركة المدة لسياق ما يمكن أن يعاد تكبيمه لسياق آخر ويمكننا رؤية هذا التوزيع المتعدد النظم أو المتقاطع الترويج (الخاصية الرابعة للممارسة الإبداعية) هي الصلات بين أعمال

لوبيج المسرحية والسيمائية مع انتقاله من مشروع إلى آخر يعيد بصو عكار حيدة لم تكن تستخدم في أعماله الأولى "ربما كانت حيلة جديدة له بهذا". وسائدا من هذا، وتمثل الفائدة الحقيقية للعمل على هذا الشعر في أنها فرصة لا فرغ ما لم يُفكر في لغز (Lepage 2001) في عام ١٩٩٨ على سبيل المثال. ستستخدم قسم كامل من جداول نهر أوتا السبعة كأساس لصل ١٠ وعلى النحو نفسه قام لوبيج في ٢٠٠٣ بتحويل وتصوير نسخة من الحجاب العبد من القمر وهي مودرن، مدمجها في حولة عائمة خلال عامي ٢٠٠١ و ٢٠٠٢ ويمكن اعتبار العمل الأصلي مصدر الملكية الهاب لإعاده الصياغة لمئات محتلفين ووسائط مختلفة وبهذه الطريقة، تصبح مسرحية هي الفيلم، الذي يصبح أداة الميكانيكية التي تمتص، والتي تصبح اللعبة. ويستخدم التقنيات المحولة بسنة الرقمية للارتباط بمئات أوسع وأذكى تمسا هي كل مكان.

ويمكن التعرف على الخاصية الخامسة والأخيرة بسهولة فمن الواضح أن الحقائق التجارية تشكل الممارسات الإبداعية التي أسس لها لوبيج وأكس ماشينا وعلى الرغم من أهمية التمويل الحكومي الذي أسهم في تسهيل إنتاج الوسائط المتعددة في لكاررر دالهوري يحتاج لوبيج أيضا إلى الإسهام الشخصي في الرؤية. لكن لوبيج أمامه مجموعة من الخطط التجارية لضمان سلامه عملياته وحتى يظل مضمون إكس ماشينا ساميا، أعادت الشركة أعمالا كبيرة وراسعة (أعيد عرض ثلاثية التين في ٢٠٠٢ بعد توقف دام ١٥ عام) وباعت حق عرض جداول نهر أوتا السبعة في البرازيل.

كما أن البحث التجاري وتطوير القواعد يعزز من هذا فكثير من المستكرات التقنية التي تطفو فوق أعمال لوبيج توصل إليها تحديدا هريق مصممين من داخل المجموعة أصبحوا خبراء في حل المشاكل التي تظهر عندما تدمج أعمال حية مع أشكال إعلامية مثل التحريك والعرض. ويرتب على هذا قيام مشروعات تجارية تكميلية لتقديم حلول تقنية للسوق وأدوات خاصة لصناعة المسرح والرفيه. وتسويق هذه المنتجات، والتي خرجت من خلال البحث الذي تطلبته الممارسة، وسيلة أخرى لضمان الأمان والاستقلال المالي وتتراوح المنتجات المطورة بين أجهزة تحكم معهسة لأجهزة عرض الكريستال السائل LCD ومصادر إضاءة محبأة في الملابس يجري التحكم فيها باللاسلكي.

ممارسات إبداعية تتجاوز الصناعات الإبداعية

قبل -سعي حد لنفاش من منهم- يدكر بان الممارسات لأبد عيه في صناعات الإبداعية ليس عا قيمة جوهرية في حد ذاتها وحسب بل وكمدخلات فعده بالنسبة لى صناعات أخرى وهذا يسع مع تصاد تكبير من طريقتان أحدهن لأوروبيه لاسعه من الوعي لتسويري ومباشرة، الجحمال ير الاحساس بالشكل" فاصارسات الإبداعية هي المجتمعات عبر لأوروبية مثل اسيا أو أفريقيا تتصل غالبا بالتفسير لاجتماعي أو السياسي و الديني أكثر من التفسير البنيوي وهي حين يكتب كليهورد غرينر (١٩٧٣) بقاؤا = اجتماعي metasocial عن صراع الديكة في بالي باعتباره شكلا من أشكال تأكيد الثقافي بالنسبة إلى لباليين بنوصل شيشير إلى أن مثل هذه الممارسات هي «جوهر الحياة وسببها، وليست تعبيرا عنها و فكاسا لها» (١٩٩٣: ٢١)

وتتطلب هذه الملاحظات فهما متمتعا للجماليات، يرى فيها أشياء مرتبطة ثقافيا وممارسات تحدث كل يوم وعلى الرغم من تناول الدراسات الاجتماعية والثقافية لهذا الموضوع (Featherstone, Willis, de Certeau)، فإن الصناعات الإبداعية تقيم علاقة جديدة بين الجماليات والصناعة فهي تعبر من ناحيته، عن أهمية تثقيف الحياة اليومية بتعيين اقتصاد التجربة الذي يحقق العائد عبر ربائش مشاركين حصريا بطرق شخصية وحديثة بالتدكر - على رغم دور عرض المراكز التجارية الكبيرة أو السعي التجريبي (Pine and Gilmore 1999) ومن ناحية أخرى، وهو الأهم، فإن الصناعات الإبداعية قابلة للتطبيق على ما يعتبر تقليديا صناعات غير إبداعية. ويوضح هوكينز:

ربما لا يقتصر التأثير الأكبر للاقتصاد الإبداعي على داخل الصناعات الإبداعية التقليدية وحدها، وإنما في استخدام نماذج مهاراتها وأعمالها لتحقيق القيمة في حو وب الحياة الأخرى (Howkins 2001, xvi-xvii)

وعليه، فإن الممارسات الإبداعية اللصيقة بالصناعات الإبداعية تجد تطبيقا لها في مواضيع جديدة ومدهشة ففنانو العرض يصنعون برامج مبتكرة للتدريب المشترك، وواضعو الألحان يعملون مع مصممي الألعاب النارية لتقديم هذه الألعاب في سماء الليل المظلمة، ويعمل مصمموا الشبكة التفاعلية مع مستشاري المدينة لتقديم الميراث الأثرافي لمجتمعهم.

« لاهم هو الإقرار بمكانة الإبداع المهمة في لتعليم والتعلم فكثير من أنظمة التعليم تصاغل لأن من أحي صياغة مجتمع وقوة عمل اند عين حاد عين بما تكفي لاستغلال فرص اقتصاد جديد يرى في الابتكار لحاكم الأعلى والإبداع ترى كقدرة بسببه أصبية قدرة على لتوصول الى كل هراد المجتمع مستنة حصه بالاعتقاد بأن للإبداع حكر على لتقه المؤهوية والملمهة

موازنة الكتب كن روتسون

قد هتدت لتمولاب التلميدية عن التعلم بتغير المثل الذي يميز العهد لحالي وتتلطب التصعول الرامية لتتغيير من المعلمين ان يتحولوا من حديد ما يعلمون ويتعلمون في هذه لتقافة وهذا لاقتصاد وأر التحديات جسيمة هالساو الإنسانية يواحه نموا صحما في المعارف والمعلومات، انصحرا غير ممسوق بالتاكيد ولم يكن من الممكن بحيله قبل سنوات قليلة في هذه البيئة، هل قدر للمدرسين أن يصبحوا محركات بحث توجه الطلاب نحو حمامات ومجالات «مهمة» (مع زف يقصر عمره بصورة مترايدة)؟ وماذا تعلم في وقت أصبح محتوى حياة البالغين في متناول يد أطفالنا لأول مرة في تاريخ لتبشيرة؟

في هذه القراءة، يواحه كن روسون هذه الأزمة بالإبداع في لتعليم وهو بدعم قضية الإبداع بالدعوة إلى إعادة موازنة لتعليم، حتى لا يعوق لتعليم الإبداع على الرغم من أن كثيرا من المقررات المعتمدة ترتكر بقوة على المحتوى بدلا من التطبيق الإبداعي للمعرفة، وبالسنة لرويسون، فإن هذا هو التحدى الأساسى الذي يجب لتعطب عليه إذا كن لنا أن نعترف بمواهب كل البشر ونقدرها ويجب على المعلمين أن يتعلموا لتاعتناء ببيئة الموارد لتبشيرة وبصحيح «الشكل التجريى لتلتعليم» الحالى الذي «سد، أو دمر، جانبيا كثيرا مما كان على الناس لتقديره لأننا لم نستطع لتبين قيمته»

المراجع

- Auslander P. (1999) *Liveness: Performance in a Mediated Culture* Routledge, London
- Bernatchez M. (2003) Interview with the author July 16
- Charest R. (1997) *Kobrin Lepage: Connecting People* interviews with René Charest 1 Wanda Roiner Taylor Methuen, London
- Cunningham, Stuart (2002) Culture Services Knowledge on: Can we keep it or do We Just Drama Queens? Communications Research Forum, October 2-3 2002 see <<http://www.dcta.gov.au/crf/papers/2/cunningham.pdf>>
- Delgado G. M. and P. Herrera (1996) *In Contact with the Case* Manchester University Press, Manchester
- Digging for Miracles (2000) documentary film Director David Clements Bequeir Extremis Images
- Eco, U. (1962, 1989) *The Open Work* tr. Anna Carlucci Hutchinson Radwin, UK
- Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures* Basic Books, New York
- Gignac, M. (1998) speaking at the Adelaide Festival Forum, March 6
- Griffiths G. (1998) Seven Hours of Great Reward *The Australian*, February 16-17
- Hall, P. (1999) *The Necessary Theatre* Nick Hern Books, London
- Hartley, J. (2000) Communicative Democracy in a Redactional Society: The Future of Journalism Studies. *Journalism Studies* 1(1) 39-47
- Hayles, N. K. (2002) *Unraveling Machines* MIT Press, Cambridge, Mass.
- Hesley, R. (1993). *Worth to Die* National Gallery of Victoria, Melbourne
- Horswill, T. (2003) Interview with the author July 16
- Howkins, J. (2001) *The Creative Economy* Allen Lane, London
- Kostelanetz, R. (1994). *On Innovative Performances: Three Decades of Revolutions in Alternative Theater* McFarland & Co. Jefferson, NC
- Johnson-Woods T. (2002) *Big Brother Why Did That Reality TV Show Become Such a Phenomenon?* University of Queensland Press, Brisbane
- Kustow, M. (2001) *Theatre@risk* Methuen, London
- Lepage, R. (2001) speaking at the Sydney Opera House January 14
- Manser D. (2001) *Three Uses of the Knife* Vintage Books, New York
- Meatloaf (1994), *But Out of Hell* (audio recording)
- Murray, J. H. (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* Free Press, New York
- Odgers, R. (2003), Taxpayers Pour \$700,000 into Big Brother's Kitty *Courier Mail*, Brisbane, July 18
- Ouzounian, R. (1997) Lepage's Struggle to Stay Free *The Globe and Mail*, August 12
- Owens, C. (1995) Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. In N. Wheale (ed.), *Postmodern Arts* Routledge, London.
- Pine, B. Joseph II and J. H. Gilmore (1999) *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage* Harvard Business School Press, Harvard.
- Preece, J., Y. Rogers, and H. Sharp (2002) *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction* Wiley & Sons, New York
- Rushkoff, D. (1996) *Playing the Future* HarperCollins, New York
- Schechner, R. (1993) *The Future of Ritual* Routledge, London.
- Sylvian, M. (2002) *Formats: The Next Generation* Reakteen.
- Taylor, P. (1994) Review of *Seven Saisons of the River Ota for the Independent newspaper* In *Edinburgh Supplement to Theatre Record*, issue 19, pp. 6-7



جماليات العمل المفتوح^١

أمبرتو إيكو

لنصادي أي حلقه هي المصطلح، من المهم أن نحدد هنا تعريف «العمل المفتوح»، على الرغم من صفة الوثيقة بصياغة الحبل الحي بين عمل النص وعارضه، والذي لا يزال بحاجة إلى الفصل بينه وبين غيره من الاستخدامات التقليدية لهذا التعبير. فمفطرو علم الجمال على سبيل المثال عدلها ما يلجأون إلى مقولتي «الاكتمال» و«المنح» في صلتها بعمل ما من أعمال النص. وهذه التعبيران يشيران إلى موقف معياري يكون فيه جميعاً على معرفة باستقبلنا للعمل الفني براه كمنتج نهائي لجهود المؤلفين لنظم سياق من التأثيرات التواصلية، بطريقة يمكن بها لكل محاضب أن يعيد تشكيل التكوين الأصلي الذي استنبطه المؤلف، والمتلقي مدرج بالدخول في تفاعل بين المثير والاستجابة يعتمد على قدرته المميزة للاستقبال الحماس للعمل وبهذا المعنى، فإن المؤلف يقدم منتجاً مكتملاً بنية أن يلقي التكوين الحاصل التقدير والاستقبال كما هو، ويتعامله مع لعبة

«إن المؤلف يقدم للمفسر، والقارئ، والمخاطب عملاً عليهم استكمالاً»

أمبرتو إيكو



لثبر واستجابه لخاصة لصياغتها فان لتتفي الفرد ملزم بتفدية مسؤوليات عظمه الوحيه : لاجاس المتكيف المعيره وشافه محدد ومجموعة من الاء في والميدل وبتحيرات لشخصيه وهكذا بتعدل دوم هيمه لفتاح الأصلي عبر بظرفه التمرينه والخاصة وخصيه من شكل العمل التي يكتسب مصداقسه الحماية تحديدا من صفته بعدد من المتغيرات لاحتثه التي يمكن رؤيته وفهمه من خلالها وهذا يعطيه وفرة من التبريد والصد = دور اصعاف حوضه الاصلي وهو عن حجه حري علامه مرور يمكن رؤيتها وفهمها وبعد تحليلها هي معنى فسادين بواسطه تحييه تك من يكون محدد - تلب لاشارة المروية بذلك المعنى الخاص من هما فان عمل التي شكل مكمل ومعالج هي تفرد ككل عصوي متوار في الوقت الذي يشكل فيه متجا ممتحا بمصل قابليته لتفسيرات لا حصر لها لا تتصادم مع خصوصيته الصرفة وعيه فان كل استقبا لعمل انمي هو تفسير وعرض له هي أن، لأن العمل يتحد هي كل استقبا منظورا طارحا.

{...}

وقد لاحظ بوسور أن جماليات العمل «المتوح» تميل إلى تشجيع «أعمال الحرية الواعية» من جانب المعارض ووضعها في نؤرة شبكة من الارتباطات غير المحدودة، يختار من بينها ما يقدم عليه شكله الخاص، دون أن يتأثر بضرورة خارجية، تقرر بحسب تنظيم العمل الخاصع لها⁽¹⁾. وبعد هذه النقطة يمكن للمرء أن يفتحص (مع الإشارة إلى المعنى الأوسع لـ «الفتح» الذي سبق عرضه في هذا المال) على أن أي عمل فني، حتى لو لم يقدم للمخاطب كاملا يتطلب استجابة حرة وخلاقة، حتى لو كان هذا لمجرد أنه لا يمكن أن يلقى التقدير بحق إلا إذا أعاد المعارض ابتكاره إلى حد ما بالتعاون بفسيا مع المؤلف نفسه ولا تزال هذه الملاحظة تمثل المهم النظري للجماليات المعاصرة، والذي لم يتحقق إلا بعد التفكير المباشر هي وظيفة المرص المني؛ ومن المؤكد أن فنانا عاش في قرون مضت كان أبعد من أن يدرك هذه المسائل أما الآن، فالفنان هو بالأساس من يدرك ما تطوي عليه، والحقيقة أنه بدلا من أن يسلم بـ «الفتح» كصير لا هكاك منه للتفسير الفني يصغه كمظهر إيجاني من مظاهر إنتاجه، ويعيد صياغة العمل ليتيح له أكبر قدر من «الفتح».

وقد لاحظت بكت الكلاسيكيون خاصة عندما يذهبون لدرس الشئون الترميزية
 فبعد عصر لداسي هي ساويل العمل الفني (في ساويل يصمم نماذجاً بين المحاط
 بعمل كحقيقته موضوعية) فهي "المنطقتان" بالاحتاط أفلاطون و لرسامان
 لا يحددين النسب على أساس عصر لقواعد موضوعية وإنما بقدرتها هي صلتها
 بالروية التي يراها منها المشاهد ويعبر فيبروفيتوس بن لثاسي $\alpha + \beta = \gamma$
 و تناسب $\alpha : \beta = \gamma : \delta$ ويعنى بالتعبير لاختير صيغ النسب لموضوعية حسب ما
 قصصه الروية لدنية ويشهد لتطور العلمي والعملية لنفسه يتطور على سطح
 تدريجي للداتية التفسيرية هي مواجعة لعمل الفني على أن من المؤكد بالقدر
 نفسه أن هذا لا يدر كد فاد إلى العمل ضد "فتح" العمل وتصيل "العلاقة" ومن
 تكن حين المنظور "كثير من مجرد بالآلات حمة بموقع العمل لتسطر نصم أن
 يطر إلى الصورة بالطريقة الصحيحة الوحيدة الممكنة في الطريقة التي يصرها
 مؤلف العمل، بتعميد حيل بصرية متنوعة ليركز عينا الناظر انتباهه

[...]

وهي كل قرن يعكس سية الأشكال المية الطريقة التي يرى بها العلم أو
 الثقافة المعاصرة الواقع فالمفهوم الاحادي المعنى للعمل عند فنان العصور
 الوسطى يعكس ههما للكون باعتباره تراتبية من الأوضاع الداتية المقدرة سما
 ويعكس العمل، كنافله تربية، وكأداء أحادية لمركز وصرورية (تتضمن نمط
 د حليا صارما للأوزان والقوى)، ببساطة نظام القياس، ومطلق الصرورية،
 ووعيا استدلاليا يمكن لنوعي أن ينحلي بواسطته شيئا هشيئا دون مقاطعات غير
 منطوقة، ولتتحول ههما هي اتجاه أحادي، مستق من المبادئ الأولية للعلم التي
 كانت تعتبر المبادئ الأولية للواقع نفسه، والحقيقة أن امتحان الباروك وديناميته
 تعد علامه على إدراك علمي جديد حل الميموس محل البصري (ما يعني سياده
 العصر الداتي) وتحول الاهتمام من جوهر المتاحات المعمارية والتصويرية إلى
 مظهرها وهذا يعكس هتماما متصاعدا سبولوجية الانطباع والإحساس.
 باختصار، تجريبية تحول المشاهد عرها المفهوم الأرضي للمادة الحقيقية إلى
 سلسلة من المفاهيم الداتية ومن ناحية أخرى، كانت المبتكرات الجمالية، بالعمائها
 تركيز المشاهد الأساسي على التكوين ورواية نظر محددة سلما، هي حقيقة الأمر،

عكساً لدرويه، يُكوِّن بريقه لكون هذا يعني بشكل حاسم فكرة مركزية الأرض وما يستتبعه من نسق ميتافيزيقية وفي انكسار العلمي الحديث كما هي الإنتاج المعماري ونُرسه نرسي انكساركي شمع الاحراء المتنوعة للتكثيف بانقدر نفسه من الاحلال والتقدير وتتمدد الشية ككل باتجاه كلية اقرب إلى المطلق إنها ترفض لتقسيم بني مفهوم معماري مثالي للعالم. وهي تشارك في الاندفاع العام نحو الاكتشاف والتصلب المتحددة بد بالواقع

وبطريقته الخاصة يعكس الصبح» لدى صادقه في البرعة المتصنعة سريرية توفى تصفيا لاكتشاف افاق حديده ويرمي أحد مشروعات ميلارمييه إلى وضع كتب متعدد بحواب وعبر فقبل للتصنيف على سبيل المثال، يحيل نموت الوحدة لاوليه إلى أقسام يمكن إعادة صياغتها وجعلها بغير عن منظورات جديدة عبر ميكانيكا الى وحداب مسجحه أصغر، متحركة ومحتزلة ومن الواضح أن المشروع يرى لكون من رواية الهندسة الحديثة غير الإقليدية

من هنا، فليس من المبالغة في الطموح أن نتبين في جماليات العمل «المفتوح». وحتى بدرجة أقل هي «تعمل هي الحركة». بعمات توافقية محددة، بصورة أو بأخرى، لاتجاهات التفكير العلمي المعاصر فعلى سبيل المثال اعتاد العقاد الإشادة إلى الاتصال «الرمكسي» لوصف بنية لعالم في أعمال حويس وقدم بوسور تعريماً مؤقتاً لعمله الموسيقي بصمم تعبير «حقل الاحتمالات». والحقيقة أن هذا يوضح استعداداً لاستعارة مصطلحين تقنيين كاشمين بقوة من الثقافة المعاصرة فمكرة «الحقل» مأخوذة من علم الميرياء وتتضمن رؤية مراوحة للعلاقة الكلاسيكية لقائمة بين السبب والنتيجة كنظام صارم، أحادي الاتجاه هناك الآن تصور لتفاعل معقد بين قوى دافعة ومجموعة من النتائج المحتملة ودينامية مكتملة للنية. وفكرة «لاحتماليه» هي قاعدة فلسفية تعكس ميلا شائما هي العلم المعاصر، بيد السكوبي، والبطرة القياسية للنظام، وما يترتب على هذا من نقل السلطة المكرية إلى القرار والاختيار الشخصي والسياق الاجتماعي.

إذا لم يعد النمط الموسيقي يقرر بالضرورة النمط التالي حالاً، وإذا لم تكن هناك قاعدة زمنية تسمح للمستمع باستنتاج الخطوات التالية في ترتيب اللحن الموسيقي من ما سبقها مادياً، فهذا مجرد حاب من حوانب التحلل العام لمبدأ السببية فلم يعد منطق الحقيقة الشائي القيمة، الذي يتبع قاعدة «إما... أو» aut-aut الكلاسيكية والمقياس الماصل بين الحقيقي والرائف، والحقيقة وعكسها،

لأداة لوحيدة للتحرية الفلسفية هاشكال لمضو متعددة قيمة هي لعمه راحة الآن وهي الفادره بحق على دمج اللابثائيه كركيزة فعالة في العملية المعرفيه وهي هد المباح المفكري العدم فان جماليات لعمل اخترج ملائمة بصفه خاصه انها تصنع لعمل لعمى محرداً من النتائج لضروريه وبطوريه اعمال وطائف حرية العارض هبها جزء من لالاسمراية التي تقربها العيرباء المعاصره لا كمعصر من عناصر الاضطراب وبما كمرحلة ساسية في كل اجراءات الإنشت العلمى و يصا كمعصر من نتائج يمكن انتحقق منه هي لعالم دور الدري Schatam c

ومن كدت مالمزميه الى المؤامات الموسميه الى مدرستها هباب ميل لرؤيه كل تصيد للعمل العلى بمفصلا عن تحديده لنهاى هكل عرص بفسر النسه لكه لا يسبرهها كل عرص يحمل من العمل وإهما لكه بعد راته محرد مكمل لكل العروص الأخرى المعكبة للعمل وباحتصار يمكننا لقول ب كل عرص بقدم لما سعة كاملة ومرصية من العمل، لكه يظل باقصا بالنسبة إليها، لأنه لا يمكن أن يعطيا في الوقت ذاته كل الحلول الصية الأخرى التي يمكن أن ينيحها العمل.

وربما لم نكن مصادفة أن تظهر هذه النظم في الفترة بفسها التي ظهر فيها مبدأ التكاملية Complementarity عند الفيزيائيين، والذي يرى عدم إمكان تحديد الأنماط السلوكية المختلفة بحسبم أولي في وقت واحد ولتوصيغ هذه البمادح السلوكية المختلفة، توصع الطرر المختلفة، التي يراها هايزبرج ملائمة إذا أحسن استحداثها، موضع الاستخدام، لكن لأنها تتناقص بعضها مع بعض فهي تكاملية أيضا ^(٢) وربما كنا في وضع يسمح لنا بأن بقرر أن المعرفة الباقصة بالنظام، بالنسبة إلى هذه الأعمال، هي في الحقيقة ملمح مهم من صياعتها من هنا، يمكن أن يتفق مع بور Bohr هي أن البيانات التي يحري حممها هي سياق المواقف التجريبية لا يمكن الجمع بينها في صورة واحدة، إنما يجب اعتبارها تكاملية، حيث إن مجموع الظاهرة وحده هو الذي يمكن أن يعالج كل احتمالات المعرفة ^(٣)

وقد سبق أن تناولت قاعدة الالتباس كترعة أخلاقية وبنيه إشكالية ومرة أخرى فإن علم النفس والفومولوجيا الحديثة يستخدم تعبیر «الالتباسات الإدراكية»، الذي يشير إلى إتاحة مواقع إدراكية جديدة لا تستجيب للأوضاع الإستمولوجية التقليدية التي تسمح للمشاهد لأن يدرك العالم بآليات حية للاحتماليه قبل أن تستولي المعالجة المثبتة للعادة والاعتیاد على المسرحية ويشر هوسرل إلى أن

كل حالة من حالات الوعي تتضمن وجزءاً هاماً، بغير سفير صلة مع غيره من الحالات وكذلك بمدة مرحلة جميع كل احوال حارحي على سبيل المثال نوحى حواش موضوعات التي هيمنها مشاهد بانفعل بالحواش غير متوقعة بقي لا تتركز وفيها الا بصريه سر حدسية والتي يتوقع ان تصيح عديمه ممول وهذه العملية شبه بتغير متوحد، يحمل معنى حديداً مع كل مرحلة من مراحل العملية الإدراكية صفاً الى هذا ان الاراء بنفسه يمكن ان يخط بغيره من الاحتمالات الإدراكية مثل تلك التي يعاينها المرء عند تمييز المتروكي لاتجاه إدراكه، بتحويل نظره إلى اتجاه دلالاً من حراً أو التقدم إلى الأمام أو إلى الأجانب، وهكذا (١٠)

وبالاحاط سائر ان الشيء الموجود لا يمكن تقمصه أنه إلى سلسلة معلومة من المظاهر، لأن كلا منها متصل بموضوع دائم التعبير فالشيء لا يظهر صوراً مختلفة وحسب، بل يظهر كذلك وجهات النظر المحتملة التي تتبعها هذه الصور بطريقتها وعلى سبيل التحدد، فإن من الضروري إعادة الصلة بينه وبين السلسلة الكلية التي يعتبر عضواً من أعضائها، بحكم كونه أحد تحدياتها وبهذه الطريقة، يحل محل الثنائية التقليدية، الكيومية، المظهر، استقطاب صريح للمطلق وغير المطلق، يصح غير المطلق هي لب المطلق وهذا «الامتداد» هي أساسه، عمل إدراكي، إنه يسم كل لحظة من لحظات تحرير الإدراكية إنه يعني، بتعبير آخر، أن كل ظاهرة تبدو وكأنها «مسكوبة» بقوة ما «القدرة على الإعلان عن نفسها بسلسلة من التحليلات العملية أو المحتملة» وتتميز مشكلة علاقه بين الظاهرة وأساسها الوجودي ontological وفقاً لمطور «الامتداد» الإدراكي للمشكلة هي صلته بالمفاهيم النظامية المحتملة التي يمكن أن يسمدها منها (١١)

ويؤكد مزلو - نوبس على هذا الموقف فيما بعد حين يقول

كيف يمكن بحق لشيء لا يكتمل تركيبه أبداً أن يتجلى لنا؟ كيف لي أن أكتسب الخبرة بالعالم، كصرد يدهع وجوده، هي وقت لا يمكن فيه للرؤى والمفاهيم التي أحملها أن تستوعبه وتسمى الأفق فيه مفتوحاً دائماً؟ والإيمان بالاشياء وبالعالم لا يمكن ان يعبر إلا عن اهتمام اكتمال التركيب لكن الاكتمال يستحيل بسبب الطبيعة الخاصة للمنظورات التي يرتبط بها، حيث يحيل

كل منها إلى حيرتها من لظهورات غير آفاقها الخاصة
و تناقص الذي يشعر بوجوده بين حضيقة لعالم وعدم كماله
يتطابق مع تناقص بين نوعي بكلفة الوجود وبين كونه حيرا
لوجود. وهذا الأساس لا يمثل قصورا في صبغة الوجود أو
صبغة نوع به بحديده بعدد نه هبوطي لدى نصر ليه
عادة كمنطقه سديدة الاستارة هو نفسه منطق غير مجده ^١

وهذه انواع من المشكلات التي ترصد في بيئهمولوحيا في قف وصعنا
الوحدوي وهي تقترح على لمار وكذلك المنسوف وعالم النص مجموعة
من الإعلانات المربطة بالصغر كمشر لشاطه الإداعي في عالم الأشكال
«أها ضرورية، من ثم لشئ وكذلك للعالم حتى برهما كمدرجات
«مفتوحة»... ومستقلا وعدا دئها ^٢

ومن الطبيعي تماما أن نعتقد أن الأبعاد عن مفهوم الضرورة، القديم
والحامد، والميل نحو الملبس وغير المحدد إنما يعكس أزمة المدينة
المعاصرة ومن جهة أخرى، علينا أن ننظر إلى هذه النظم الجمالية،
استجاما مع العلوم الحديثة، كمعبر عن الإمكانية الإيجابية للفكر والفعل
المتاحين أمام التمدد المفتوح على التجدد المتواصل في أنماط حياته
وعملياته المعرفية وعلى مثل هذا التمدد تطوير قدراته، عقلية وآفاقه
التجريبية بطريقة مثمرة. وهذا التناقص يسير وماوي للعاية. وهدفه
الأساسي هو اكتشاف عدد من القياسات التي تكشف المعالجة الثائية
للمشكلات هي أكثر مواطن الثقافة المعاصرة بأسا، والتي تشير إلى
العناصر المشتركة لطريقة جديدة للنظر إلى الحياة

وتكمن المحطورة في تقارب القواعد والمتطلبات التي تنعكس بواسطتها
الأشكال الفنية عن طريق ما يمكن أن يطلق عليه التماثلات البنائية وهذا
لا يلزم بنجميم بطرية صارمة للتواري - إنها ببساطة حالة ظاهرة مثل
«العمل في الحركة»، التي تعكس في الوقت نفسه مواقف إستمولوجية تتبادل
التناقص، ولا نزال معارضة ولم تتصالح بعد بصورة مرضية. وهكذا فإن
مفاهيم الامتاحت و لديمامية تستدعي مصطلحات الفيرياء الكمية عدم
التحديد واللا استمرارية لكنها تمثل، في الوقت ذاته، عددا من المواضيع في
فيرياء أيشتين.

والخصبة متعددة التركيب 'متسلسل' هي موسيقى حيث لا يوضحه مسبقاً بمركز تكيف مضيق للأساس، منتخب من هذا 'الاستمع' يكون نظامه 'الحاض' للعلاقات 'السمعية' بعد أن سمع بعد المركز 'الظهور' من وسط 'السلسلة' الصوتية وهذا ليس هناك إلا ممررة 'مطر' وكل 'المصورت' لمساحة تتماوثر هي صحة و'ثراء' مكاتبها 'لكمه' والآن هذا 'الخصبة' المعبدة 'قرب' ما تكون إلى المفهوم 'الرمكسي' 'تكون' سى 'سير' به 'لاستثنى' وأنشيء 'بدي' 'مغير' المفهوم 'لايستثنى' عن نظرية 'نعرفه' 'لكمه' هو 'تحديد' 'الإيمان' 'لكيه' 'الكون' 'كون' يمكن أن 'نرمحها' فيه 'عدم' 'الاستمرارية' 'والتحديد' 'بظهر'هما 'المباحث'، لكن 'الحقيقة'، حسب 'تعبير' 'أيششتين' 'لاهمراض' 'لمسور' بأن ما 'محكم' 'لعالم' وفق 'قوانين' 'محكمه' ليس 'أها' يلعب 'أعسا' 'عشوائية' 'ناسر' بل 'الابوهية' التي 'تحدث' عنها 'سبيورا'، وهي مثل هذا، 'الكون'، 'نعني' 'السببية' 'التنوع' 'اللانهاثي' 'للتحرية' وكذلك 'التنوع' 'اللانهاثي' 'للتعددية' 'تطبيق' 'الطرق' 'الممكنة' 'لقباس' 'الأشياء' و'رؤية' 'موضعها' 'لكننا' 'يمكن' أن 'نجد' 'الحجاب' 'الإبحاني' 'لحمل' 'النظام' 'في' 'سكون'، 'الأوصاف' 'الشكلية' 'البسيطة' (هي 'التواريات' 'التفاضلية') التي 'تؤسس' 'لسببية' 'القياس' 'الإمبريقي' مرة 'ولأبد'.

ولسنا في مجال الحكم على علمية البنية، الميتافيزيقية المصممة في منظومة أيششتين لكن هناك تشابها مدهلا بين كونه وكون العمل في الحركة، فالإله عند سبيورا الذي يتحول إلى فرضيات غير مختبرة من قبل ميتافيزيقا أيششتين، يصبح واقعا مقبعا لعمل النص ويياظر القوة المنظمة لحالقه والاحتمالات التي يتيحها «فتح» العمل تعمل دائما في إطار مجال معلوم للعلاقات، وكما في كون أيششتين، فإننا نرفض تماما أن يكون هناك وجهة نظر مفروضة سلما في «العمل في الحركة» لكن هذا لا يعني الموضوعي الكلمة في علاقاته الداخلية، فما يتصممه هو قاعدة تطبيعية تحكم هذه العلاقات ومن هنا، وعلى سبيل الإيجاز، يمكننا القول بـ «العمل في الحركة» هو احتمال للعديد من التدخلات الشخصية لكنه ليس دعوة غير مثبورة للتعبير في المشاركة. هالدعوة تتيح للمراض الفرصة للولوج إلى شيء يبقى دائما العالم الذي يعنيه المؤلف

وبتعبير آخر، فإن المؤلف يقدم لمصمم، والمراض، والمخاطب عملا عليهم استكمالها إنه لا يعرف الشكل ابدى سينتهي إليه العمل، لكنه على دراية بأن العمل حين يكتمل سيظل عمله هو لن يكون عملا محتلا، وهي نهاية الحوار التفسيري،

سيكون هناك شكل يجري تصبغه بل وقد يحتج على يد طرف خارجي بطريقة خاصة لم يكن من الممكن أن يتحيه هؤلاء هو الشخص الذي يقترح عدد من الاحتمالات سوف نطبعها وتوجيهها وتزويدها بمحددات للتطور السليم

[]

والآن، يمكن لقاموس أن يقدم لنا آلاف الآلاف من الكلمات التي يمكن أن نستخدمها بحرية لنظم الشعر أو كتابة مقالات هي بصيراء، أو الرسائل غير الموجهة، أو طلبات لبقالة ونهد المعنى هير لقاموس مصوح بوصوح أمام إعادة تركيب مادته الخام بالصورة التي يراها المعالج لكن هذا لا يجعل منه «عملاً» فـ «فتح» ودينامية العمل الفني تتمش في عو مل نجعله هناك لسلسلة من الاندماجات وهي تمدد بملحقات عضوية نطعم لحيوية السائبة التي تمنع بها العمل بالفعل، حتى لو لم يكن مكتملاً وهذه الحيوية السائبة لا تزال تعتبر ملكية إيجابية للعمل، حتى وإن كانت تسمح له بمختلف أنواع الاستنتاجات والحلول.

والملاحظات المسبقة ضرورية لأنها عندما نتحدث عن عمل فني، نضطربنا جماليات العربية لتناول «لعمل» بمعنى الإبداع الشخصي الذي يتغير إلى حد بعيد حسب طرق استقباله، لكن هذا لا يمنع احتفاظه دائماً بهويته متماسكة تجعل منه فعل تواصل، محدد، وحيوي، ومهم وبطرية الجمال قدسة تماماً بهمهم تشكيلة من الجماليات المختلفة، لكنها تنطلق في النهاية إلى تعريفات عامة، ليست بالضرورة دوغمائية أو عبثة مرعبة من الطبيعة sub specie aeternitatis، قيادة على تطبيق نصيب «العمل الفني» بصورة عامة في مختلف أنواع التجارب، ويمكنها أن تتراوح بين الكوميديا الإلهية والبوليف الإلكتروني القائم على التبديلات المختلفة للمكونات الصوتية

ومن هنا يمكننا أن نرى أن (١) الأعمال «المفتوحة»، مادامت باقية هي الحركة، تتميز بالدعوة إلى ربط العمل بالمولف، وأن (٢) هناك، على مستوى أوسع (كحسب مرعي من «العمل في الحركة») أعمالاً «مفتوحة» على التوليد المستمر لعلاقات داخلية على المخاطب الكشف عنها والاختيار من بينها خلال فهمه لكلية المثير القادم، على رغم اكتمالها العضوي (٣) أن كل عمل فني،

حتى لو كان متاح جماليات ضرورية و صحة أو صميه مفتوح بصرفه فعالة على مجموعه لا نهائية من القراءات المحملة تصمي على العصر حيوية حديده من راقية عرض شخصي و ذوق أو منظور خاص واحد وكثيراً ما شي الجماليات المعاصرة نهده اسممة لأخبرة اكل عمل من اعمال الفن هكها يقول دوبي نارسون

عمل الفن هو شكل للحركة على وجه التحديد لكنه غير متة و يمكن رؤيته كمطلق متضمن في الحدودية من ها هن للعمل حواسه المطلقة التي ليست محدد «أحراء» أو شطاما مه لان كلا منها بحوي كلية العمل وتكشف عنه وهقا لمطور ما وهكذا، فإن تشكيلة العروض تتواحد في كل من تعميم حرية العارض والعمل المراد عرضه. وتتفاعل روايا الرؤية اللامنتهيه للعرض مع حواس العمل، لتجاوز وتوضح بعضها البعض عبر عملية التبادل، بحيث تتمكن راقية معينة للنظر من كشف العمل ككل في حال أمسكت بالجانب المناسب والمشخص personalized منه وعلى الموال نفسه، لا يمكن لجانب من العمل أن يكشف عن كلية العمل في ضوء جديد إلا إذا كان مؤهلا لانتظار راقية النظر الصحيحه القادرة على الإمساك بالعمل وتصوره بكل حيويته

ويسمح لنا ما سبق بالانتمال إلى التأكيد على أن كل العروض نهائية بمعنى أن كلا منها يساوي، بالنسبة إلى العارض، العمل نفسه، وبأطريقة نفسها، فإن كل العروض مقدر لها أن تكون مؤقتة، بمعنى أن كل عارض يعلم أن عليه د ثما أن يحاول تعميق تفسيره الخاص للعمل وبقدر ما هي نهائية، فإن هذه العروض متوارة كما لو كان كل منها يعزل الآخر دون أن ينفيه بحال^(٩).

ويمكن تطبيق هذا المبدأ على كل الظواهر والأعمال الفنية على مر العصور ولكن من المصيد أن يؤكد أن الآن هو العهد الذي تهتم فيه الجماليات بمجمل فكرة «المنح» وتعمل على نشرها وبمعنى من المعاني، فإن هذه المتطلبات، التي تربط الجماليات على نطاق واسع بينها وبين كل أشكال الإنتاج الفني، هي نفسها التي تفرضها الجماليات على «العمل المفتوح» بطريقة أكثر جسما ووضوحا على أن هذا لا يعني أن

وحتى «عمال» مصنوعة، و«عمال» هي «الحركة» لا يصيف شيئا على الإطلاق لتجربتنا لا كل شيء في العالم مُصنّف ومُتصِف بالعمل في كل ما عداها من أول انمران و«طريقة» مصفاة ليبدو بها «أش» كل كشاف سعى أن توصيل فيه الصبيون وهب عما «تتمرس» مستوى «المُتري» لعلم «جمال» كقواعد مُتسعة تحاول صياغة تعريبات و«مستوى» العمل للجماليات بوصفها مرح هي طريق ابتشك وفي حين ينط «عمل» جمال «اصوء» على أحد المتطلبات الأساسية للثقافة المعاصرة فيه كثف «صا» عن «الامكانات» الكمية في نوع معين من «تجربه» في كل منتج فني «نص» لنصر عن «المعيار» العملي الذي يتحكم في لحظة «د» است

ويشتم «نظرية» أو «لتطبيق» لجماليات ل«العمل» هي «الحركة» هذه الإمكانيّة كوضعه محددة فهي ترتبط، بتمتع ووعي د تي بالاتجاهات «الحالية» للمناهج العلمية وتنسب وتحسد الاتجاه الذي يعترف به بالعمل علم الحمل كحقيقه عامه للعرض وهذه «نظم» لجماليات تعرف ب«الصنع» باعتبارها الإمكانيّة الأساسيه «ام» الناس أو المستهلك المعاصر، وسيبقى معكر علم الجمال، بدوره، في هذه التجليات العملية البرهن على حسه «خاص» إنها تشكل التحقق النهائي لأسلوب استقبالي يمكنه العمل على مستويات متعددة ومختلفة من الكثافة.

ولا شك هي ان هذا الأسلوب الحديدي للاستقبال في صلته بالعمل الفني بدش طور، جديد، «وسع» بما لا يقاس، في الثقافة، وهو بهذا المعنى ليس مضمورا فكريا على مشكلات علم الجمال، «جماليات» العمل هي «الحركة» (وحريرا جماليات «العمل» «المفتوح») تدش سلسلة جديدة من «العلاقات» بين الفنان وجمهوره، وآليات جديدة للإدراك الجمالي، ووضع مختلف للمنتج الجمالي في المجتمع المعاصر إنه يفتح صفحة جديدة في علم الاجتماع والتربية، وكذلك هي تاريخ الفن وهو يطرح مشكلات عملية جديدة، تنظيمه مواقف تواصلية جديدة. هو، باحتصار، يثبت installs علاقة جديدة بين تكاملية العمل الفني واستعماله. وبالنظر إليه من خلال هذه المنظورات، وعلى أرضية المؤثرات التاريخية والتماثل الثقافي الذي يربط الفن، غير التناظر، بجوانب متنوعة من النظر المعاصرة للحياة، يصبح العمل الفني الآن موقفا هي عملية التطور وبعيدا عن مسؤوليته الكاملة وبصيمه، فهو ينشر ويطرح المشكلات في أكثر من اتجاه وباحتصار، هو موقف «مفتوح»، هي «الحركة». عمل حار.

(*) "The Poetics of the Open Work" from Umberto Eco (1989) [1962], The Open Work, U Anna Cancogni, Hutchinson Radius, UK pp. 3-4, 4-5, 17-19 20-3 251 2

التلفزيون الرقمي وظهور أشكال من السبدراما *

جانيت هـ. موري

إنني أصنع هذه الأنواع المتعددة من السرديات تحت تعريف واحد شامل هو السبدراما، لأن شكل القصة الرقمية المقل (أيًا كان الاسم الذي سنطلقه عليه)، كالرواية أو الفيلم، سيحوي الكثير من العنصر والطرز المختلفة، وإن كان سيشكل بالضرورة كينونة واحدة متميزة. لن يكون تفاعل هذا أو ذاك، وإن كان الكثير منه مستمداً من الموروث، وإنما إعادة ابتكار القصص نفسه للوساطة الرقمية الحديثة. ولربما رأينا المشاركة الأقوى لأشكال السبدراما، في البداية، في عالم الأطفال والمراهقين، الذين سيتحولون بشغف من ألعاب الرمي إلى شخصيات مفترضة في إطار عوالم قصصية كثيفة، لكن سيكون من

«حين تتلاشى الوساطة وتضم، ستوه في حومة الحقيقي اللا حقيقي ولن يعود نهتم إلا بالقصة»

جانيت هـ. موري

الخطأ الاعتدال نسبة نفسها ضئولية وحسب قمع نمو حين حدد
بيصبح شكل المشاركة مائة وسبع عن طرق لشركاء في أكثر
التخصص سرعة وتعيرا

و شكل قصة مذكورة هي تعميمات بالطبع تعتمد على قوى السوق في
حداب -واقائق- وتفسير سيردوما مجرد وعاء للدلالة على كل ما يتج
فحاحه الانسان المحة بلتمثيل ولقص الحكايات والاستخدام التخويبي
خيال جزء صسل من تكوينها والامكبات لسردية الواسطة الرسمية
الحديدية بأهرود ومع تنامي قدره العالم الافتراضي على التفسير، سعاد .
سطح . العيش في بيئة خيالية نصدما الآن كواقع يبعث على الخوف لكنها
سبجد انفسها في وقت ما شاهد من خلال الواسطة، بدلا من أن يشاهدها
ولن يعود يهتم بما إذا كانت الشخصيات التي تتفاعل معها ممثلين عاديين، أو
شخصا مرتحلة، أو ترثرات على الكمبيوتر، بل لن يوصل التفكير في ما إذا
كان الحمر الذي يشغله موحودا كصورة لشهد مسرحي أم كعراقك من إنتاج
الكمبيوتر، أو عما إذا كانت تصلنا على موجات الإذاعة أم اسلاك التلفزيون
وعند هذا الحد، ونحن نتلاشى الواسطة ونشعب، سنوه في حومة الحقيقي
اللا حقيقي، ولن يعود يهتم إلا بالقصة.

[...]

المسئلات التفاعلية: التلفزيون يقابل الإنترنت

التراوح بين جهاز التلفزيون والكمبيوتر هو من أوضح الاتجاهات التي
تقرر المستقبل الآني للسرد الرقمي، والتقنية اللازمه على وشك الإنحار
بالمعل وأجهزة الكمبيوتر الشخصي التي تسوق لطلبة الكليات تسمح لهم
بعلق وحدة المعالجة المركزية والاتصال إلى آخر حلقة من مسلسل
الأصدقاء، على الشاشة نفسها التي يستخدمونها لمعالجة الكتابة والآن،
يمكن لأكثر البلاء رهابا من الكمبيوتر شراء «تلفزيون ويب» يمكنهم من
سلوك سبيلهم على الإنترنت بالمؤشر واللمس، بل وإرسال واستقبال البريد
الإلكتروني، باستخدام حط تليفوني عادي. ويسرع التلفزيون الأمريكي
الخطى نحو معيار رقمي عالي الوضوح، يحول إشارة البث التلفزيوني إلى

مجرد شكل آخر من بيئات الكمبيوتر هذا سماء يد لا يرتفع في العمل كصائدات ديل الشبكة تقدم بأفضل مجموعة متنوعة من الترفيه الحية من بيئات لقاءات مطبوعة على الشبكة وبرامج اداعية رقمية بل وحتى تعصبات بالمسديو حفلات موسيقى الروك و هتاج بود وهوي عرض ومع بضرب قنوات تلفزيون وشبكة العكسوبة العالمية تتسابق صاعات تليمنز وكمبيوتر والكابل لتقديم المحتوى الرقمي الجديد المستخدم النهائي سرع وبكميات كمر و لمشيئي لدي نسائه بيكولاس مغروبوني مد زمن هو بسا الان اصبح الكمبيوتر، والتلفزيون، والسبيل اداة مرئية وحدة⁽¹⁾.

ومن وجهة نظر المستهلك، فإن أنشطة مشاهدة التلفزيون وبصمخ الإنترنت تظهر أيضا لحن الموق، بالنالي، على توفير أطر جديدة للمشاركة ومشاهدو التلفزيون موجودون هي المئات من عرف الدردشة والإصدارات الإلكترونية على الكمبيوتر، وغالبا ما يتوصلون مع هذه البيئات الجماعية هي أثناء مشاهدة العروض لسادل استجاباتهم مع رهاقهم من المتلفين وتقوم بعض القنوات التلفزيونية بعرض بعض هذه التعليقات في وقتها الحقيقي، كشرط أسمل مشاهد برامج الترفيه على هيئة أسئلة للصيوف، أو كاستشهادات في بداية وحاتم المقرات الإخبارية. ولشبكة التي أقامها لشروع التعاوني بين ميكروسوهت وإن بي سي، تعمل كموقع إلكتروني ومحطة تلفزيون كابل هذان المشروعان المتصلان متداخلان للغاية ويحيل كلاهما للأخر، بحيث يصعب تمييز أيهما هو الـ «ميكروسوهت / إن بي سي» إلهما كيان واحد، على الرغم من أنهما يظهران الآن على شاشتين منفصلتين. وتنحرك مشاركة المشاهد الرقمية من أنشطة تعاقبية (شاهد، ثم تفاعل) إلى أنشطة مترامنة لكن منفصلة (تفاعل أثناء المشاهدة) إلى تجربة مندمجة (شاهد وتفاعل هي البيئة نفسها). وعلى الرغم من أننا لم نتمكن بعد من التنبؤ باقتصاديات مدمج التلفزيون - إنترنت، فإن هذه المستويات المتزايدة من المشاركة في المشاهدة تؤهلنا لواسطة في المستقبل القريب، تمكننا من الإشارة والقر عبر فروع محتلمة لبرنامج تلفزيوني واحد بسهولة استحداثا الآن للريموت للاستقال من قناة إلى أخرى.

وكلمة راد ارتباط الواسطة الترقمية المبرئية الجديدة بالتلفزيون، راد احتمال أن تشكل المسلسلات شكلها الرئيسي للقصص وكما سبق أن رأينا، فإن مسلسلات النهار تحولت بالفعل إلى مسلسلات مشاركة تحظى بالشعبية على الشبكة وإضافة الفيديو إلى تلبية سترينج من الطلب على الصورة الدرامية والحركة الأكثر حبكة والإحكام التي يتوقعها من التلفزيون وسيكون من الصعب بالنسبة إلى مسلسلات الشبكة المكتوبة على هيئة درشاه. تعتمد على مسار سجل قصاصات. التناقص في البيئة نفسها مثل مسلسلات التلفزيون إذا فقد تصمم الشبكة جدته. وفي الوقت نفسه، سيبدو التلفزيون الخطي سلباً للغاية حين يُقدم عبر واسطة رقمية حيث يتوقع المشاهدون القدرة على التجوال على راحتهم.

وربما تمثلت الخطوات الأولى باتجاه سيرة مسلسل تفاعلي hyperserial جديدة في الاندماج الوثيق بين أرشيف رقمي، موقع إلكتروني على سبيل المثال، وبرنامج بث تلفزيوني، وعلى عكس المواقع الإلكترونية المتصلة حالياً ببرامج تلفزيون تقليدية، والتي تعد مجرد بثرات دعابة ملونة، فإن أرشيفاً رقمياً مندمجاً سيتيح اصطباغات افتراضية من العالم القصصية للمسلسلات، لا تقتصر على اليوميات وألومينات الصور والرسائل الهاتفية فحسب، وإنما تشمل أيضاً وثائق مثل شهادات الميلاد أو المذكرات القانونية أو أوراق الطلاق. وهذه الاصطباغات تظهر في أفضل مسلسلات الشبكة حالياً لكن اهتماماً بها لا يدوم من دون حصر من حدث درامي مركزي.

كما سيقود الواقع الفضائي الإجماعي للكمبيوتر بيئات افتراضية تعد امتدادات للعالم الحقيقي، وعلى سبيل المثال، كان يمكن عرض مقدمة المحطة التي نذاع مع كل حلقة من حلقات مسلسل ER كقصاء افتراضي، يسمح للمشاهد باستكشافها واكتشاف رسائل تليفونية وملفات مرضى ونتائج طبية، يمكن استخدامها في مد خط القصة الحالية أو إعطاء إشارات إلى تطورات المستقبل. واستراحة الأطباء كان يمكن أن تصمم صحفاً ملقاة مع أوراق دعابة تشير، على سبيل المثال، إلى أن د. لويس يبحث عن شقة في ولاية أخرى أو أن د. بيتون يشتري حاتم رواج. وبيئة افتراضية إلكترونية، تُحدث تلقائياً، من شأنها إتاحة بث القصة بالطريقة نفسها التي يعرض بها الفيلم قصة مقدمة على خشبة المسرح، بإضافة مواقع للعمل الدرامي أو بالتغطية الأوسع

للشخصيات أو الأحداث التي يكتفى بالإشارة إليها في الحلقات المداعه. وكان لابد أن يرى المرء من تفاصيل حياة الأبطال المرليه، وربما ملاحظه أن مارك صرين يحتمط بصورة لسوران لوييس العائشة بحانب صوره لاسنه او أن دوج روس منعلق بسلسله هوية طيبة لامرأه كانت وفاتها في حانب منها، بسبب عدم تحكمه في حياته الجنسية ومثل تسويق منظر لميليم يمكن لتسويق المنظر، لاهراضني أن يكون امدادا للحوار والحركة «دراميه، يصاعف من الخداع الخفي لعالم القصة».

ويجب إراحة كل هذه الاصطباغات الرقميه بين الحلقات حتى يمكن للمشاهدين معايه الإحساس المستمر بتطور الحياه ويجب أن تتضمن التتابعية انطباعات يومية عن أحداث الحط الرئيسي للمصه . عراك آخر بين الشخصيات المتصرعه أو مشهد للرسائل الهاتفية بين العشاق الممصلين . التي يجب التلميح إليها في اللقطات المداعه، ولا تعرض بالتفصيل إلا صمن مواد الشبكة كما يجب أن تتضمن المواد الموسوعة على الشبكة بموا ملموسا أكثر للشخصيات الثانوية وخطوط القصة، فقد يرسل شب، الذي انصقلت عنه كارول انعام الماضي، إليها خطابات يخبرها فيها كيف يتعامل مع ضغوط عمله كطبيب طوارئ، أو ربما تواجه العاهرة المصانة بالإيدز حطر هقد شقتها . ويملاء فجوات السرد الدرامي، فإن الفحوات التي تحول بين المشاهدين وبين الإيمان التام بالشخصيات، ويتقديم مواقف لا تبدو من خلال إيقاعات المسلسل التلمزيوي، يمكن للأرشيف التتابعي أن يدخل بث الدراما الميلودرامية في عالم سردي أكثر تعقيدا .

كما أن وضع البث التلفزيوني في شكل رقمي يمكن المشاهدين من حمل الحلقات التي سبق أن أذيعت في متناول اليد ، فالموقع التتابعي يجب أن يقدم مكتبة رقمية كاملة للحلقات يمكن البحث فيها عن طريق محتواها، على عكس المحتوى نفسه المحفوظ على شريط الفيديو . بإمكان المشاهدين استدعاء لقطات فردية من حلقات سابقة (مشهد العشاء الذي توصل مارك خلاله للاتفاق على الطلاق) أو مشاهدة خط متواصل من خطوط القصة (انهيار زواج مارك) سبق نسجه في سياق عدة حلقات . ومثل هذا العرض الموسوعي للحلقات الكاملة يتيح لكتاب التلمزيون نسيجا أكبر وأكثر روائية، تتجه المسلسلات الدرامية بحوه على مدى العقدين الماضيين، ويمكن للكتاب أن



يُمكن، في السبعية كمصصة متماسكة ومكثورة يمكن لمشاهد من متاعفة
قواس حيكه، طول وعدد كبير من حيوط، القصص المتدحلة ومفردة بكسب
نصيرين ايوة يمكن لكتيب السير، رامي اكتشاف سياقات لأحداث الجثر -
رمية أصول ويسطيع خلق مواريات دراميه كثر ثراء مسرح - مُشاهدين
يعيلون من مديحه أحداث تافهة وحتى سوات مبغضلة

[] وهي تتابع مفهوم بشكل واضح يمكن نكل اشخصيات المتابعة -
تتحول من اطلال لقصصتها الخاصة وهكذا، بعدم حيرص مدسة هي سبق
شكة لقصة المكبرة وعلى المشاهد أن يستمتع بملتقيات، وسقاصع كثر من
الحياوات المحتلته وعرض الحدث الواحد بحساسيات ومطورات متعددة
ويسمي ألا تكون حانصة التتابعية إشارة مفردة، كما هي دراما المعامرين
الشائعة، وإنما نحن يتصكك، وتشعر بوحفات النظر المتشابكة المتعددة وهي
تدخل النورة.

أفلام العار من النقال

يقوم النموذج العالي التتابعية من السير، دراما، الذي تحدثنا عنه على
موقف انتقالي نحتار المشاهدون فيه بين مشاهدة البث التلفزيوني والإبحار
هي بيئة شبيهة بشبكة الإنترنت يتم الاتصال بها عبر الشاشة بمسها لكن مع
تطور التلفزيون الرقمي كواسطة توصيل، سيحدد المشاهدون أنفسهم عبر
قادرين على المكوث ساكنين أمام قصة مروية بالطريقة التقليدية لمدة ساعتين
وتماما، مثلما جعلت كاميرا السينما إطار المشهد شديد الضيق، فإن فارة
الكمبيوتر تجعل كاميرا المخرج صيته للغاية. هامة عامل/ المشاهد يريد أن يتابع
الممثلين حارج الإطار، أن ينظر إلى الأشياء من زوايا مواتية متعددة ويمكن
أن يرصد بالفعل الدليل على تعلم مثل هذا المشاهد من أسلوب الكاميرا
المصطرة الحركة في معظم مسلسلات التلفزيون السينمائية (Homicide،
NYPD Blue)، التي يعكس فيها اللقطات غير المتواصلة والحركات الدائرية
المتسارعة للكاميرا، المحمولة على الكتف عالنا، رعية المتلقي في التجوال حول
المصاء ومعاينة الحركة من ثلاثة اتجاهات، والقمر إلى اللحظة التالية
المتعة بأسرع ما يمكن، وعلى الرغم من نظرة النقاد المرتبطين بشدة بأشكال

التصديق الاقده اى مثل هذا الملمس كدليل على تقيل رص لا شبه او ابحاحه
مرسة للاستاره يمكن - نطر إليه ايضا كتعبير عن حصول و توقع .كثير
عائلة سحت عن الدات و التوصل لاكتشافات خاصة

[.]

وسشاهد هوا 'سما هي استقبل عرصه بصري واحد وكر ثلاثة
شربه 'نصوب فكر ما هو جهير هي المشهد يجب أن يكون على شربط
و حد مسمه عال لكل بيما يكون لكل من الاعكار الخاصة للشخصيات
محتمة شرطتها احصه هميم عن لعبة البوكر او عملية تمويه يجب أن
سعي دافع الأبطال حافية على الآخرين حيث يكون في مقدور لمشاهد
احيار لشخصية التي سعاطف معها، وحبث إن أفرادا محتلمين من متلقي
المشهد شاهدون هذا المشهد في سوء معلومات شديدة لباين ويجب إغراء
مشهد مثل هذه الأفلام بالمشاهدة من زاوية نطر محتمة أو التعرف على
أفكر الشخصية التي حُجبت عنه دواعيها في المرة الأولى ولن يقدر
لمشاهدي المسرح ثلاثي الأبعاد الذين يتابعون مشهد قهوة عريضة الطرار أن
يسمعوا كل المحادثات العادة بين الناس على مؤ تدهم فحسب، بل سيتمكنون
أيضا من اسراق السمع للحوارات الهامسة أو لناس على الموائد المجاورة
بالميل برؤوسهم ناحية المتحدث وهذا الصوت المنعد الاتجاهات الذي يعد
تعزيز لتقنية الصوت الحالية، سيحمل فضاء المهم ثلاثي الأبعاد أكثر
تحديد وحبث إن هذه الإمكانيات ستتيح المشاهدة المتعددة الرواي للميلم،
وتحق من ثم عواش أكبر لشركات الإنساج السينمائي من دون الحاجة إلى
تصوير إصاعي، فهي تدو حديرة بالمحاولة

كذلك يمكن الجمع بين فكرة المشاهد النقال والتابعة فزيم تتيح لنا
سحة مستقبلية من ER الاحتيال بين عرف الإصابات التي نوجد هيا، أو
تتيح لنا سحة مستقبلية من القتل Homicide فرصة اختيار التحقيقات التي
تابعها في قصية القتل، وسيكون على المشاهدين الذين لم يتوصلوا إلى
احتيارات واضحة، أو الذين يشاهدون من خلال أجهزة تلفزيون تقليدية،
مشاهدة دراما متصلة مؤلفة من مشاهد متأخرة، تماما مثلما كانت حال
مشاهدي أجهزة التلفزيون الأبيض والأسود عندما حُرموا من الاستفادة التامة

من ومن البرمج الموجه ما وسب الدرس اختاروا التواصل، تصاعلي فيمكنهم اختيار مشاهدة بعض ما لا حكمة له على ما عداه وتتبع شخصيات نفسها عن كتب ويجب أن تسهي كل الأحداث بصورة سليمة في الوقت نفسه وعلى المشاهد السال كتب أن يثمر بحريته في الاختيار من بين العديد من سياقات لحدث ليؤاثر أكثر هذه السباقات تأثيرا فيه من الناحية لدراميه وتتسبب صفة المشاهد العقل هذه تعاما مع الحسن استلمبروي الحالي من دراما لمشكلاته التي تتناول مسألة مدية اجتماعيا مثل لعصرية و الاحصاص و التي تعدين شأنها رؤية المشاهدين، ويمكن تقديم سيبيردراما المشاهد لنقال بحيث تؤثر اختيارات المشاهديين هي نوع المعلومات التي يتلمونها فاختيار رؤيته لقصة بطريقة حاصه هو، من ثم عمل من أعمال كشف الذات، يجعل المشاهد يراجع قيمه

وتقاط بكتاب السيبيردراما مهمة إثارة فصول المشاهد النقال ومحاووه وبماطه على الدوام، حيث إن كل اختبار يقوم به المشاهد النقال لابد أن يعبر عن لحظه خاصة من الانهماك التحلي، ومثل هذه الاختيارات، التي يبعي ألا تكون نابغة من ثنائية مبسطة للصبح والخطأ، يجب أن تكون محتملة بعضها عن بعض، بل وأكثر انكشافا هي تتابعها

[]

من هنا، يجب إتاحة الفرصة أمام جمهور المشاهد النقال لتبادل الآراء بعضهم مع البعض الآخر في عرف للردشة معدة كمواقع هي محيط البرنامج (مواقع أقرب إلى المقاهي أو العنابر أو كاهيتريات المدارس) ومعالجة المسائل موضع الخلاف عبر سرديات متشعبة وما يعقبها من نقاشات عامة على الشبكة هي الصيغة الأنسب للتلمبريون، الذي هو واسطة لما يطلق عليه دافيد ثوربرن «السرد لإجماعي»، أي للقصص التي تصوغ اهتمامات المجتمع وتقدم الحكمة المتلقاة حول هذه الاهتمامات^{١٢}. وهذه الصيغة توفر طريقة أهل تلصصا لاشتراك الناس هي نقاشات حول أنواع السلوك المرعجة التي تركز عليها برامج الجمهور المثيرة. ويمكن إبراز مسائل مثل الهوية الجنسية، أو السلوك الجنسي، أو قواعد تربية الأطفال، أو العنف المرئي بعرض قصص يمكن أن تثير النقاش.

[...]

أماكن افتراضية وجوار خيالي

معظم المصنّات لخيالية المأهولة حالياً . المصنّات المتعددة المستخدمين MUD . تقوم على الكلمات وحدها لكن مع زيادة سرعة وقدرة الإنترنت ووضع المعايير بتقالييد البيثبات ثلاثية الأبعاد وبحلول دوات تثبيت لمراهبكي لتصبح أكثر أدنية وألفة من قبل المستخدم سيصبح لعبة الافتراضية لتجمل السئة الافتراضية العامة تبدو أقل شيها بلوحة اصلايات طريق مهمة وأقرب إلى مشهد ماضول وهي لعقد أعضاء ومع تحويل حصون وعاب المصنّات متعددة المستخدمين من كلمات إلى صور ثلاثية الأبعاد ستتزايد أعداد المستخدمين الذين سيحدثون أنفسهم يقيمون في تلك الممالك الخيالية المشتركة

وربما نجني أولى الخطوات في هذا الاتجاه في شكل زيارات مكثفة لساحاب ثلاثية الأبعاد تتيح متعة الاكتشاف وشركات ألعاب الفيديو تتبنى هذا الاتجاه بالعمل بعرضها لعوالم تعي جيداً أن التحقق أمام لبوابة له حادثة المعامرة نصنها التي تدور داخل القلعة ومع إتاحة عصي التحريك Oysticks وحهار الواقع الافتراضي VR لحركية أكبر (ليس فقط لأعلى وأسفل، ويمينا ويسارا وإنما داخل وخارج المصنّات الثلاثي الأبعاد كذلك)، ومع المزيد من قوة الملاحظة (أي القدرة على تعبير الوضع كما لو أنك تشغل كاميرا مركرة على حدث درامي)، ومع تقليل العوائق الجسدية أو الحاجة إلى لمهارة اليدوية، سيحدث المتفاعلون إلى عوالم يطعمون فيها وبثقلون ويوجدون في فصاءات ملونة مشرة، ويطبسون بين سحب تحيلية، ويسبحون بتكامل في برك جبلية ترحب بهم وسيحلي مشهد كابوس متاهة القتال، الذي يطبق علينا خلاله الشعور بالخطر التسليل لعوالم أسرهم من البهجة البصرية الحالصة، مسكوبة بكائنات قصص خرافية مثيرة

وزيارة مثل هذه المواقع ستجتمع بين متع الإيقاع الحركي للرقص والمتع البصرية للبحث والتفيلم، المصنّات بصفة سيكون ممبراً، حسب حركتنا خلاله، وسيحمل المشهد بمصدرات الرعبة والسحر. سيخرج إلى الشبكات الرقمية لنعابن نشوة الدحول إلى بيئات لم تكن متاحة من قبل بركان تائر، أمطار غابة بدائية، كوكب بعيد، سسير مع موسى عبر البحر الأحمر المشقوق، أو نحصر حملاً بمسرح اليراثي افتراضي، وهذه المشاهد المعامرة الأسرة ستشكل نوعاً جديداً من الفن الرعوي، بحث اصطناعي لبيئات طبيعية أو

تاريخية مختارته وتعمد مثلما كان سكان المدينة الموانئ يقدمه ستمتع
بالقاء الشعر عن قطعانهم امرجة كذلك سيسمع مظهر عصر معلومات
في القرن الحادي والعشرين تحويل شذائهم محملة بالبيانات الى سانس
عناء وخدامك هكزويه و عروض ألعاب برية كوكبية

أداء الدور في عالم مؤلف

ستجمع عوالم الافتراضية التي تحبها بين مرات عصه لونه مثل
مسلسل التلفزيون المناع والواسطة المفتوحة النهاية للصناعات المتعددة
المستخدمين MUD إنها ستخلص المتفاعلين من مسؤوليه انكار عابيه
القصصي الخاص بهم

وستجد عوالم متعددة المستخدمين، من دون مثل هذا التأليف الخارجي،
صعوبة في وضع حدود للخداع وعلى سبيل المثال، وجدت إحدى التحارب
الأولى للعوالم الافتراضية، القائمة على العمل العراقي ويطلق عليها
الموطن Habitat، نفسها على الأمور مقسمة بين متفاعلين يريدون إطلاق النار
وقتل بعضهم، وآخرين يريدون إقامة جماعة مشتركة وقد توصل مطعمو
المشروع إلى حل وسط بابتكار برية يسودها نصف المنظم وبلدة تجرم العنف
وسرعان ما شيد سكان البلدة كنيسة وعينوا مأمورا - أعادوا بالضرورة،
ابتكار الصناعات الشعبية عن العرب الأمريكي - وسرعان ما دخلوا هي سرع
حول ما إذا كان باستطاعة سكان البلدة تجريم العنف حملة وبغضيل.

وعلى المؤلف الرئيسي (أو هريق المؤلفين) مثل هذه البيئة حل تلك المسائل
الخاصة بالحدود بالتأكيد، على سبيل المثال، على اسجاس عناصر الارتجال
مع الحظ العام للقصة ولا يحتاج هذا إلى المراقبة الوضعية لخيال
المتفاعلين أصف إلى هذا أن المؤلف لا بد أن يكون قادرا على الارتجال مع
المتفاعلين والاستفادة من التصرفات التلقائية، لخلق أحداث درامية تلائم
العالم القصصي وعلى سبيل المثال، كان عالم الموطن يتعطل كلما حار لاعب
بنهية الشرير الافتراضية المميتة، المعدة لاستخدام سحرة النظام فقط وقد
عالج أحد السحرة هذا الموقف بالتهديد باستبعاد اللاعب إذا لم يعد
النقدية، لكن حيا أكثر حيالا واجه الموقف نفسه شرع هي طمس محكم
للمبادلة أصبح مشهدا غير اعتيادي بالنسبة إلى الجماعة ككل^{٢٧}

وإذا ما ظهرت بمئات المشاركة مع سنوات مؤلفة وهو ما سيحدث في رأيي من التوزيع بين المشاركين والمؤلف سيريد وسيكون هناك دائماً توارى بين عالم معطى كثر (مؤلف أكثر من الخارج ومشرب من ثم يسحر فنانياً مدحة) ومن عالم كثر ارتجالاً (وأقرب، من ثم إلى المتنازلات المبرية) وتضع مبطمه لسحر، المحتجب عند نقطة التقاء هذين العالمين. هذا كدست الحدود قد لمصوص مد به مستكون صاديتها أكثر من ر نقى على المدخل المحبوب وستكون سير-راما إلى مجمع من القصة الأساسية القوة وأدور المال يحاحه إلى اتصالات وصحة لمصل المنطقة لبي يعم فيها لمصاعلون بحرية ابتكار تحركاتهم الخاصة عن المناطق التي يتوهمون عدم إمكان التحكم فيها

[]

إن مشاركة الآلاف وربما الملايين، من المتفاعلين في عالم قصصي ذي تحكم مركزي لن يتحقق إلا بتحديد الأدوار التي يمكن أن يصطلحوا بها وأنواع التحركات المتاحة لهم.

[..]

وقد يستدعي الأمر فريق كتابة، كبيراً ومنظماً هرمياً مقارنة بمجموعة لكتاب الذين يعملون في مسلسلات التلفزيون النهارية، للتوصل إلى مواد حكاية تبقى على اهتمام المشاركين وتؤكد من أن الأحداث هي جزء من القصة لا تسبق أو تحجب الأحداث في جزء آخر. وسيتطلب الأمر أنماط مشاركة ذات طقوس دقيقة حتى يكون المشاركون على دراية بما يتوقعه أحدهم من الآخر ومن المؤلفين المتحكمين في العالم الافتراضي والأكثر تحدياً هو أن هذا سيحدث بشكل مبرمج يجعل عالم القصة مليئاً بالأحداث وغير قابل للتسؤ به من قبل المتفاعلين، دور الحد من حريتهم أو البطش على متعهم المرتجلة

(*) "Digital TV and the Emerging Formats of Cyberdrama" reprinted and edited with the permission of The Free Press, a division of Simon & Schuster Adult Publishing Group and Charlotte Sheedy Literary Agency from Janet Horowitz Murray 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Free Press, New York pp. 271-275-68. © 1997 by Janet Horowitz Murray. All rights reserved.

المراجع

For the best statement of Negroponte's vision of a world in which he envisions that is now done by "atoms" (or separate physical chips) is his seminal work on electronic representations see *Being Digital*. Negroponte's work with what we now think of as interactive multimedia dates to the late 1960s in the Architecture Machine Group, which became the foundation of the current MIT Media Lab (founded in 1985).

- 2 David Thorburn "Television as an Aesthetic Medium: Critical Study in *Video Communication* 4 (1987): 161-75.
- 3 For the story of Habitat, see Chip Morningstar and F. Randall Farmer "The Lessons of Lucasfilm's Habitat." In *Cyberpace: Film Scripts*, edited by Michael Benedikt, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.



موازنة الكتب

كن روبنسون

إبداع في أزمة

شأن كل بلاد العالم، تواجه الولايات المتحدة مستقبلاً من التغيرات الاجتماعية والتقنية المتسارعة، تصبح فيه الكثير من المهارات والتوجهات القديمة هائلاً عن الحاجة. وهناك، في الوقت نفسه، أزمة في الإبداع، حرب من أجل موهبة حادة بعدة الموهبة هي أوروبا ومناطق أخرى من العالم. وفي العام ١٩٩٦، عُقدت في الولايات المتحدة الأمريكية ندوة قومية بعنوان الإبداع الأمريكي في خطر. وقد ضمت الندوة فنانين وعلماء وغيرهم. لمناقشة أفضل السبل للوصول إلى مصادر الإبداع في الولايات المتحدة وقد نظمت الندوة على خلفية القلق المتصاعد في كثير من مجالات التعليم والاقتصاد والمهن من دور السياسات العامة في تماقم الأزمة. وأكدت الندوة على المبادئ الأساسية التالية

لا يمكن أن نلحق بهدسفس
ويجن نطير إلى الحلفاء
كن روبنسون

● تحلى التعاون الإبداعي بصدرية شديدة يعمل صاحب عمل وقدرة مت مختلفة معاً وقد أدى هذا التعاون لمرة ثلثي أخرى من تصديق إلى حلول ناجحة للمشاكل وطرق تربية تربية ومفاحة خبر على المؤسسة هي عيون والتفرد على حد سواء

● ليست الإبداعية تمنح الناس يجب للمعرفة والفكر ومحاولة مرة أخرى ولاكتشاف والتعب والانصاف وسط عناصر بديلة لتدوين عند تحريك أو بحث قد لا يؤدي إلى نتائج هي أو تطبيق علمي من عدة سنوات تماماً كما تخرج كل الأفكار والمنتجات الإبداعية من هترة أولية على التحريك والتشجيع ويبدو هذا أحياناً بلا هدف لكنه هي جوهره عملية إبداعية

● الإبداع صفة إنسانية أساسية يجب تمييزها هي كل الناس وليس هي الصائين والعلماء وحدهم حرية التعلم، والخلق والمعاملة والإحسان، والتساؤل، والنصال، والنمو، هي الأساس الأخلاقي الذي قامت عليه الولايات المتحدة. ونشر الإبداع بين كل الناس، من كل المواقف والمئات الاقتصادية والأصول العرقية، ضروري للمصلحة العامة

وقد توصلت الندوة إلى أن برامج الجامعات والمدارس تدار الآن كما لو كانت مشروعات استثمارية، مع الاهتمام بالدرجات النهائية، وهوما يصير بحودة التعليم الذي تقدمه، ويتقلص الاستثمار في العلوم الأساسية، الذي أدى في الماضي إلى تطبيقات نسل بها الآن مثل الكمبيوتر وتقنية الليزر، بصورة كبيرة ويعود هذا إلى أن الصعوبة الزمنية بين البحث الأساسي والتطبيق يمكن أن تصل إلى سنوات بل وعقود، وهي مدة طويلة بالنسبة إلى الربح الاقتصادي القصير الأجل الذي يطلبه مجتمعنا الآن وهذا المهم ليس مقتصر بحال على الولايات المتحدة وحدها فهناك صفوف شبيهة تؤثر هي مؤسسات القطاعين العام والخاص هي أرحاء العالم، ونتاجها خطيرة على التعليم بصفة خاصة

وأبدأ كتابي بالقول بأن الشركات تحاول معالجة مشكلة هي مراحلها الأخيرة وهي تحتاج، لكي تعيش وتنشجع القدرات الإبداعية، إلى معالجة محدودية التعليم الأكاديمي التقليدي. وهناك الكثير الذي يمكن أن تقوم به المنظمات على الأمور لتطبيق الأفكار والمبادئ التي سبق أن أشرت إليها. لكن الحل البعيد المدى يكمن في السباحة عكس التيار، فيجب أن تتغير نظم

التعليم عبءا كبيرا حتى تسبح مع لأوضاع احديده المستجده التي ستتيح لها مكسة العمل فالمرصيات لاقتصاديه والفكرية لي قامب عليها نظم تعليم الصومه تعود الي زمن آخر ولاعراض أخرى

تحدي التعليم

بح عادة موازنة التعليم بحيث تسبح مع تحضق المسارى لثلاثة التالية

- موازنة المبهج الدراسية
- موازنة تدريس هذه المباح
- التوازن بين التعليم والعالم الأوسع.

أطر عمل وأقفاص

هي كثر من النظم المدرسية هي أنحاء العالم هناك حل في نوار المبهج الدراسي فالتركيز على العلوم، والفقييات، والرياضيات وتدریس، للعب يأتي على حساب الآداب والإسائيات والتربية البدنية. ومن الضروري مراعاة التوازن بين هذين الشق في المقرر، وهذا ضروري لأن كل مجموعة من هذه المجموعات الكبيرة من المبادئ تعكس مناطق رئيسية من المعرفة والتحرية الثقافية التي يجب إناحتها للشباب دون تضريق. وثانيا، لأن كلا منها يحاطب نوعا خاص من الذكاء والتطور الإبداعي فمواطن قوة أي شخص قد تكون في واحد أو أكثر من هذا الذكاء، وسيؤدي المبهج الضيق وغير المتوازن إلى تعليم ضيق وغير متوازن لبعض الشباب، إن لم يكن لهم جميعا

وفي المملكة المتحدة، يطلق النظام شأن كثر من النظم في أوروبا، من أن هناك ١٠ موضوعات في العالم ونحن سنكر نظاما تعليمي لدريسها بلاد كان للمعاهد التعليمية في لقم الأول، مبهج دراسي؟ هناك سسان الأول معرهي، لنظيم لمعرفة. هالمبهج يقسم المعرفة إلى مجالات والمهم والمهارات تتيح إطارا للتدريس والتعلم. والأقسام التي تنقسم اليها نحارب مهمة للعدة وبعبدا عن التعليم، وبعبدا عن المعاهد هناك أشخاص يعمنون بصورة مريحة تماما من دون هذه لتقسيمات وكلنا لنا تقسيمات مختلفة الأعراض، لكن التعليم يقسم العالم إلى أقسام معرفية حتى يتمكن من تعليم أطلالنا المواد والأفكار والمعارف والمهارات التي نراها مهمة. وهناك الكثير من الأشياء التي لا تدرس في المدارس.

فلا بد من حرية وتحضير لا يحل أن تدرس في معظم المدارس وحده وظائف
تتبعه في تحدد مجالات صحة المعارف والحدود الثقافية عن طريق
قرار من معية من معارف والقصائد لاستبعاد ما لا يستحق
يعبر عنه من مجالات ثقافة تصيدية والترابكافة

وسمى هذا من شيوخ قومي في المجلس للمره الأولى في ١٩٨٦
تجسدت مع آخر مناهج وزارة الدولة للتعليم في ذلك حين ساهم عن
تدبير المتروكة بالنسبة في الفنون وأخيراً بأن نص والموسيقى سيكون
الموضوعات الأساسية سألته ومما عرفت عن الرقص والدراما» وأجاب «حسن
بدر» ما لطبع جزء من اللغة الإنجليزية والرقص جزء من التربية البدنية
حسن، هما بالطبع ليس كذلك إنه خطأ شائع فإذن، خصوص الدراما
مكتوبة فهي تعامل عادة كأدب للمره لا كأحداث للعرض، فالدراما شكل
في لا أدبي معمم بالشكل وكونه مكتوباً لا يجعل منه شكلاً نصياً مثلاً
أن وجود النصوص لا يجعل من الموسيقى شكلاً من أشكال شفرة موس
وبالطريقة نفسها، فإن من الخطأ الجمع بين الرقص وسباقات المصار

وترتبط التربية البدنية بالأساس بالرياضات التنافسية والألعاب والمهرجات التي
تمارس في الصالات الرياضية وهي على قدر كبير من الأهمية لكن هناك
احتلاطات مهمة من الرياضة والرقص الموز، على سبيل المثال هجر لا يخرج من
عرض لمجرة البجع ونحن سأل من الذي فاز أنا عضو بإدارة لبلدية الملكي
سرمهم ونحن لا نرسل فريقاً إلى أولمبياد سيدني ولا نتمنى التمويل من مجلس
الرياضة وهذه أدلة سيطرة على الاحتلاطات الوظيفية بين الرياضة والرقص
والقول بأن الرقص جزء من التربية البدنية يشبه القول بأن التاريخ بحق جزء من
اللغة الإنجليزية لأننا نكتب مضالاً بالإنجليزية وهي التاريخ هجر نستخدم
أجساماً في الرقص وهي التربية البدنية، لكن هذا لا يعني أيهما شيء واحد.

والحالة الوحيدة التي يمكن فيها ضم الرقص إلى التربية البدنية هي الانطلاق
من أن العالم به عشرة موضوعات وأن أي شيء يجب أن يكون جزءاً من أحد هذه
الموضوعات وإذا كانت الحال كذلك، ووضعت الرقص مع التربية البدنية لأن هذا
هو المناسب، فلن تتغير الحال وهذه التصنيفات لا تصلح كثيراً بعيداً عن التعليم
هإذا ذهبت إلى عرض أوبرالي، فما هذا؟ هل هو دراما؟ هل هو موسيقى؟ هل هو
فن بصري؟ العرض، بالنسبة إلى الرقصين، تجربة بدنية، لكنها، بالنسبة إلى

المشهد، تحرية بصرية وموسيقية ما هو المسرح؟ تسبيل لفصل هو أن نصف هذه الأشياء كاشكال فنية مدمجة لكنها ليست كذلك، انها مدمجة فقط بمعنى أن التعميم يحصل بينها، بالأساس حتى يمكن تدريسها

الوظيفة الأولى للمهنة معرفية لكن ي ميج له وظيفة ثانية وظيفته، دريه فالمعاهد التفسرية يحتاج الى المهنة لتطعيم نفسها ومعرفة عند تدريس الدين عليها لاستفادته بهم والموارد المطلوبة وتنقسم لثلاثة اقسام وبحدود كل المناسب لكل شخص ومتى ولأي مدة فالمهنة مهنة تطعيم وما يحدث عادة هو أن الوظائف التطعيمية للمهنة تعطى على وظائفها المعرفية، واحد أسباب تراجع الرقص ضمن التربية البدنية هو أن الحكومة الإبحيرية لم تستطع أن تجعل تعميم الرقص إجباري على الجميع ولم يوافق مدرسون للارموز لإحار هذا فلو زادو ضمن الرقص حراً أساسياً من التعليم، مثلاً فعلوا مع لعم بضمو سعاده تطعيم شامل لتعليم المدرس وتوفير الموارد له لكن هناك سببا آخر فهم في مقام الاول لا يرون ضرورة لحظوة كذلك وفي معظم نظم التعليم لا تحظى المهن بالأهمية اللازمة لتكون في القلب من التعليم، بالإضافة إلى التسليم بأن هذا هو الوضع الطبيعي

وهناك تمييز شائع بين الموضوعات الأكاديمية وعبر الأكاديمية هي المدارس وبهذا، فإن التلاميذ الذين لا يحصلون على تقدير «جيد جداً» هي الموضوعات الأكاديمية، عليهم التركيز على موضوعات أقل أكاديميه وهذا سوء فهم أساسي فهو يعبر فرضيتين يدعي إعادة النظر فيهما أولاًهما، فكرة الموضوعات نفسها وهذه الفكرة ترى أن الجواب المحتملة للمهنة تتحدد في ضوء محتواها أو الموضوع الذي تتناوله فالعلم يختلف عن الفن لأنه يتناول موضوعات مختلفة

[]

للمرص الثاني هو أن بعض الموضوعات أكاديمية والبعض الآخر ليس كذلك وهذا ليس حقيقياً فكل المسائل والأسئلة يمكن رؤيتها من منظور أكاديمي أو غير أكاديمي. ويمكن بحثها بطريقة استدلالية أو يميزها من الطرق والجامعات والمدارس تدرس الكثير من الموضوعات، لكن هناك طريقة سائدة للتفكير - لمظنية رياضية، استدلالية، افتراضية، وهذه المعالجات يمكن تطبيقها على أي ظاهرة النبات، الطقس، الشعر، الموسيقى، النظم الاجتماعية وعلى هذا الأساس، فإن الشخص الذي يكتب عن الفنون يترص فيه أن يكون متفوقاً فكرياً عن مبدع العمل. فدارس بيكاسو - وليس بيكاسو نفسه - يحصل على الدكتوراه. ويجب الاعتراف بالمنتج الفني باعتباره معالحة فكرية مشروعة، شأنه شأن الدراسات

البندية لمصلحة البعض وجوهه هذه المنكره هو أن المعرفة يمكن تزيدها بصرف كثرة غير كلمات والأرقام فليس كل ما يعرف يمكن أن يصوغه بالأرقام والكلمات وليس كل ما يمكن التعبير عنه بالأرقام والكلمات هو كل ما يعرف.

موازنة التدريس

أحرص في كل ما أسأول على التمسك بين اثنين من تقاليد مذهب 'المردية' العقلاني والطبيعي وهما مرتبطان إلى حد ما بأساليب التدريس المختلفة فتسهيل التطور الإبداعي يستدعي تعليم المعارف والمهارات إلى جانب حرص للتفكير والتحريب وهذه عملية معقدة تشمل عناصر مما يعتبره تعليم تقليديا ومما يعتبره تقدما وعادة ما ترتبط الطرق التي يدعوها تقليدية بتوجيه رسمي للصف ككل مع الاستظهار عن طهر قلب، أما الوسائل لتقديمية فهي للأطوال الذين يعملون بمفردهم أو في جماعات ويستكشفون اهتماماتهم وأهم فتعليم الحياة الحقيقية ليس بهذا المدر من البراعة. وبعض المدرسين يفضون وسائل خاصة كثيرون يلجأون إلى المرج. وليس هناك تمييز دقيق فيما أقول هب هالأساليب التقليدية ترتبط بمعايير أكاديمية تقليدية. وعادة ما ينظر إلى التدهور الحالي في استخدام هذه الأساليب باعتباره خبر مشكلة هذا التدهور لست ضد المعايير الأكاديمية بعد ذاتها، ولا يسعدي مثل هذا التدهور هاهتمامي هو بهذه المعايير ورفض كل ما عداها ولست ضد التعليمات الرسمية. ولا أدعو إلى استخدام أوسع لما يطلق عليه 'أساليب التدريس التقديمية'. فلكل من الأسلوبين مكانه المهم في التدريس وبعض هذه الأساليب يركز بقوة على الإبداع البعض الآخر لا يركز بعضها مسار والبعض الآخر ليس كذلك. ويتمثل الإحماق المشترك في الميل نحو سوء فهم طبيعة النشاط الإبداعي. لا هي التعليم فحسب وإنما في كل المجالات فمي الغالب الأعم، يحظى الإبداع بمعالجة غير منصبطة ولا تتطلب الكثير

وتركز المدارس التي تقدم تعليمًا أكاديميًا على تقدير نوع واحد من المعرفة، وهكذا تفرسه دون غيره. وهذا يصير بكل منهما فالإبداع يعتمد على التفاعل بين الإحساس والتفكير، وعبر حدود ومجالات منهجية محتلة للأفكار والمنهج الجديد يحب أن يكون أكثر مسامية ويبحث على توري أصل بين التفكير الاستدلالي والتفكير الشقي في كل أشكال المهم

ونعم بطما، التعليمية على نظرة ترى هي الذكاء عملية خطية من التفكير العقلاني، ومن هذا، سيتم أساليب اقتصادية خطة لتعليم والسبب في أن كل البلاد تأخذ هذه المسائل الآن مأخذ الجد هو الإقرار بأن الفرصيات القديمة لن تعمل شيئا فالأوضاع الاقتصادية التي يعيشها جميع، وليس سيئ فيها أطماع طريقتهم مختلف كل الاختلاف عما كانت عليه لحال قبل ٢٠ أو حتى ١٠ سنوات لهذا، نحن في حاجة إلى أساليب وأولويات مختلفة للتعليم، كما نصح لأوضاع الثقافية والاجتماعية بطريقة لا أساسها، كثر هاتر المعالجات القديمة للعقبة إما في حاجة إلى نهضة جديدة تتجاوز هذه التصميمات العتيقة وبطور العلاقات بين المعالجات المختلفة بدلا من التركيز على الاختلافات بينها يحتاج إلى إعادة تقويم العلاقات بين حواس التحرية التعليمية، المتصلة حاليا برتد من تعليمية جديدة لنموذج مختلف للمستقبل، إما لا يمكن أن نوجه تحديات القرن الحادي والعشرين بأيديولوجيات تعليمية تعود إلى القرن التاسع عشر.

ويجب أن نتعلم سياسات التعليم من الماضي لكن دون أن تسير على نهجه فحس لا يمكن أن نلتحق بالمستقبل ونحن سطر إلى الخلف ولنا الآن منهج مدرسي يعلم عشرة موضوعات، لكنه لا يعلم إلا طرقا محدودة للتفكير. ونحن نحتاج إلى تعليم بقدر النماذج المختلفة من الذكاء ويدرك العلاقات بين فروع المعرفة، ولتحقيق هذا، لا بد أن يكون هناك توارر مختلف للأولويات بين الصور، والعلوم، والدراسات الإنسانية هي التعليم وهي كل أشكال التفكير التي تفلي من شأنها ويجب أن تُدرّس بأساليب تعكس صلاتها الجمعية بما وراء عالم التعليم وإبحار هذا ليس بالأمر الهين، لكن فوائد النجاح ملموسة والمشغل ثمة عال.

بيئة الموارد البشرية

[١٠] من المفارقة أن بعض الناس يقاومون المناهج الجديدة للتعليم لأنهم، تحديداً، مسؤولون بتأهيل الناس للعمل وهم يعتقدون، على ما يبدو أن المادة بمناهج تعليمية أكثر إبداعاً وتطويراً للموارد البشرية هو نوع من الترف لا يسجم مع صمودية الحصول على عمل وهذا غير صحيح. ه Reed Executive Plc تعد من أبرز وكالات التشغيل في أوروبا. قام بتأسيس الشركة في عام ١٩٦٠، أليك (المسير لك الآن) ريد باستثمار أولي قدره ٧٥ جنيه استرليني، وتخصص في



التحديات الموفقة بوصفها "سكرتارية" وقد بلغ ربح مال الشركة هي عام ٢٠٠٠
حوالي ١١ مليون اسرنيي وشيخ الآن فرصا كبيرة للشعيل في مختلف
المحالات وقد فرامس بطورف على مدى ٤٠ عام مع التعيرات لعميقة للعمل
و تشعيل التي أشرت ليها وهي تنمو الآن بصورة غير مسبوقة وتقدم بنية
و ستراتيحية جديدة تمام لمواجبة استحداثات في عالم العمل ويرى الرئيس
التصدي الحالي للشركة جيمس ريد في تطوير المدراب الإبداعية شرط أساسا
لنجاح لاهر والشركات في مستقبل. هي كل مجالات التشغيل.

«في علمنا اندي يشهد التعير السريع والذي أصبح معقدا
صورة كبيرة، فن عرض التي تقدمي التقنيات والطرق الجديدة
لإبحار العمل ممثارة بلا شك. وعليها أن نعتزم هذه المرح،
لكن إذا أردنا أن نحقق هدف بنجاح، فعليا أن نكون مبدعين،
وعليها أن نعر الفرد وأن نكون شجعانا بما يكفي للتصدي
للتحديات التي تعترض سبيلنا. يجب أن نعمل بانتظام ما لم نعله
من قبل وأن نولع بتحسين ما حققنا بالعمل. ففي هذا العالم
الجديد سيكون النجاح من نصيب من يجتديون أفضل المواهب
وأكثرها تبصرا، والذين يعيرون من طريقة تسييرهم للعمل
ويضمون للريائش هيمة حقيقية وياقية.

ومن المؤكد أن المائرين في المستقبل سيكونون أكثر تركيز،
وسرعة ولتحقيق هذه العاية، توصلنا، خلال الشهور الستة
الماضية لاستراتيجية ونية جديدتين تصمان السرعة والبساطة
والخدمة في القلب منهما. وحين تصبح مجموعتنا أكبر من أي
وقت مضى، فإن أولويتنا المطلقة ستكون قيادة التركيز على الربون
الأصغر ووحدة العمل «بارعة تجاريا. ونحن نطبق على
استراتيجيتنا أمجار النجم Starburst، وهي تقوم على الإيعان
بأس سوسل لمريد إلى الرئائ والمرشحين والأعضاء المشاركين
(أو النجوم) إذا اتحا فرصة التعبير المرددي وتوصلنا إلى
استراتيجيات تركز على العمل المميز في مختلف المجالات التي
نعمل بها. وبنيتنا الجديدة، ذات الصريق الرئيسي الصمير للعاية
واستراتيجية أمجار النجم، تعني أننا نتطلع الآن إلى شيء أقرب

إلى شركة رأسمالية مصاربه منه إلى مشروع تقليدي وهذ
موضوع دراسة متأنية، نكت يمكن أن نصف انفسنا بـ «مغامرون
شعوبيون» نركز أنشطتنا في المستنصر و استثمارنا المستقبليه
سيكون على الناس أولا واحيرا في الاقتصاد الجديد و أكثر من
ان وقت مصرى، الناس هم الذين يصنعون لمرق ويسر رأس المال
فعلستنا تقوم دائما على أن الناس هم الذين يصنعون لمرق
وستعكس ستراتيجينا لاستثمارية للمستنصر قد لهم»

وهي قلب الاستراتيجيات الجديدة، التي تطبها المشروعات والتعصم يجب
أن يكون هناك همهم جديد للمورد البشرية ستراتيجيات تنبى الأفكار المتعلقة
بالذكاء والإبداع التي أشرب انبها وهي مسألة إيكولوجية بالأساس فمكره
البيئة لها تأثيره الكبير على تكبيرنا في موارد الثروة الطبيعية ونحن نقر الآن
بأننا لم نستغل موارد الأرض خلال الثورة الصناعية إلا بصورة جزئية فقد
بددنا أو دمرنا حثا كبيرا مما كان يمكن أن تقدمه لأننا لم ندرك قيمته وأحللنا
طوال الوقت بوارى الطبيعة بعدم اعترافنا بدور العناصر المحتلطة لمدراتنا على
إدامة وإثراء بعضها لبعض وعلى الرغم من استمرار المخاطر، فهي مضمومة
الآن وهناك كارثة مماثلة هي استخدامنا للموارد البشرية لم يُعترف بها.

فهي سبيل الاقتصاد الصناعي والإنجاز الأكاديمى ألربما أنفسا شكل حرنى
للتعليم وبددنا وأصعبا الكثير مما كان يمكن للناس أن يقدموه لأننا لم ندرك
قيمتها وهي طريقنا، أهدرنا توارى الطبيعة البشرية بعدم اعترافنا بدور قدراتنا في
إدامة وإثراء بعضها البعض والمخاطر فائقة، وغير مضمومة على نطاق واسع،
والتعليم والتدريب هما ممتاح المستقبل لكنه ممتاح يمكن تحريكه هي اتحاهين
اتحاه يسد الطريق إلى الموارد، حتى على أصحابها. وأحر بحررها ويعيد الناس إلى
أنفسهم وستحقق النجاح في المستقبل الشركات والمجتمعات والأمم التي تتوارى
كتبها، فقط عبر حل المعادلة المعقدة لتوازن الموارد البشرية إن عصرنا يعجز عن
طوفان من منكرات المكر العلمي والتقني والاحتماعي، وملاقاة هذه التعيرات، أو
تحاورها، يتطلب حشد كل مواهبنا - حرنيا - فيجب أن نكون مندعين

(*) Balancing the Books* from Ken Robinson (2001), *Out of Our Minds: Learning to Be Creative*, Capstone Oxford, pp 194-203, 21. Reprinted by permission of John Wiley & Sons Ltd.



المراجع

1. P. Bourdieu, 'Systems of Education and Systems of Thought' in M. F. D. Young, ed., *Knowledge and Control*, Collier Macmillan, London, 1971.



ربط الإبداع^{*}

لويجي ماراموتي

يتمق كثيرون على أن الملابس لغة، وإن كانت ملتبسة. فمضرداتها تتغير وتتطور ويمكن أن تعبر عن معانٍ مختلفة في أوقات مختلفة، حسب مرتدي الملابس وناظره^(١). ويمكننا القول إن الملابس لغة ديناميكية قابلة لإعادة الصبغ بصورة لا نهائية ويرى البعض أن الزي ناحم عن «عمية محادة»^(٢). حيث تنتقل الأفكار الابتكارية من قمة الهرم الاجتماعي إلى قاعه. ويره البعض، بالأساس، مسألة وجهات نظر، حيث تحلق كل موصة موصة نقيص تحدها، وتحفر تعيرات لاحقة^(٣). وواقعيا، من الصعب وصع القواعد التي يمكن للتفكير الإبداعي بواسطتها صياغة الري وتعيراته، على الرغم مما يبدو من أشياء كثيرة جيدة يمكن وصلها بطريقة أو بأخرى بالابتكارات التقنية في مجال التسبيج. وهناك على ما يبدو تكرار دوري للمصردات مثل إعادة تدشين الموضوعات التاريخية في سياقات مختلفة.

«الري لعبة لا نهائية»

لويجي ماراموتي

ومررنا وحدثنا قصة شخص محكم أنها لعبة وسيلة بالاتصال وهذه النوع الفريد من الاتصال بعدد على مستوى أحدهما مكشوف والآخر حمي والحقيقة أن هذا قرارة تصميمه يمكن خلالها قيمة إبداعية مبرورة لكل فرد. تسمح بانتقال راسد غامضة وعلمية على سبيل المثال إلكترونية مشدات الحصر المهمة أو حثوة حدة ركب الحين والاثارة التي تحققها بعض المفردات المعديّة

والمرتب على أن ترى لعبة. وحب علب تأكيد أنها لعبة معقدة ومكملة بصره أو بحري ووجه توضيح ودعم الكلمات لا لاستبدالها وإذا اتفقا على أن الري يختلف عن التصميم فمهما أن نرى أن شفراته المعرفية متنوعة وهذه العفرت يمكن أن تحدث على مستوى بصري بالأساس. وعادة تكون تنفيذا لمعان قديمة ونظم المعاني والشعارات وقيم الدائمة التعبير أساسي بالنسبة إلى الأرياء كما تفهمها ثقافتنا والمصممون يعرفون هذا تمام المعرفة. وهم أول من يدرك علامات الاضطراب والاتجاهات السائدة في المجتمع. فالاضطرابات والغموض والتضارب، التي أشار إليها هريد داهير في كتابه القيم عن الموضوع. تحل الإبداع بتأرجح بين متقابلات مثل شاب / كهل، ذكر / أنثى، عمل / لعب، ساطعة / عميقة، نحل / احتفاء حريه / قيود، امتثال / تمرد، إلكترونية / صلبة، تحفظ / مبالغة. وغيرها ويتأطر المجال الذي يشهد لعبة التغيير هذه عبر اللجوء الدائم إلى أرواح من المعاني المتعارضة. فالأرياء تبهجنا باللعب على التوترات بين هذه الأرواح. من تفاصيلها، تتحقق الإثارة. فقد نصبح من طلة look، لكن متى عادت هذه الموضوعات، فإن طراحتها تستعد ويبدو أن افتتاما بها لا حد له ويقسم جيمس كارر، الصديق وأستاذ الفلسفة بجامعة نيويورك، هي أحد كتيه عالم العلاقات الإنسانية إلى «العاب محدودة، ولا نهائية»^(٥) ما نغرق؟ هي الحالة الأولى، هدف اللعبة هو احتبار هائل، وهي ثنائية اللعب إلى ما لا نهاية ومن الصدف أن الحالة الأخيرة تتطابق مع ألعاب الطفال، التي كانت في الحقيقة المصدر الرئيسي للإلهام لمؤلف ولاشك أن الري لعبة لا نهائية، حيث لا يهتم أحد ببداية الاتجاه المطلق، أي الاتجاه الأخير.

وعلى الرغم من الصلة بين تعبيرات الأرياء والتعابير الكبرى في الثقافات أو المجتمعات، فإنها تستدعي فعلا إنسانيا، وعمل المبدعين، والصناعة، ومشاركة المستهلكين. فالأرياء، قبل كل شيء، لا تأتي بالمصادفة.



ويعتمد صدعة الآراء تحديد الملابس والأكسسوار كمؤشرات على الحالة الاجتماعية. ويرى المؤرخون أن الحال كذلك منذ القرن الرابع عشر¹، ولأن أصبح التخطيط لهذا الطابق دقت ومسارعا للعابرة وفي مداراه كره لمصروب الأبدية بين المعاني المتناقضة قبل القوة الأبدية الحاضرة للآراء كانت دائما، أو هي غالب لأحيان ثقافية فعندما حثت شذيل راسنها الأثرنا على ريسو مثل خدمهم²، كانت تلعب على التفاضل بين المعنى والقيمة وبين المكانة العليا والدينا. بين الترفع والتدني لكن السب وراء جذابها نحو هذه الموضوعات الخاصة وسبب نجاحها في الآراء هو قدرتها على تحسس بالتوربات الاجتماعية لساندة هي تلك اللحظة (وهي في هذه الحالة أفكار عدم الوثوق في ثروته والقوة التي ظهرت مع عدم الاستقرار الاقتصادي في الثلاثينيات من القرن العشرين)

ولا يمكن المعالاة هي تأكيد رصيد السماح الثقافية التي تحصر الإبداع والمصمم السحح يقاس بمحروبه من لتتوع واستعدته من لتاريخ ونحاوره وتركزته على نماذج مستقبل مثالي ومع هذا لا يهم مدى نجاح المصممون لا يستطيعون خلق الرعية في امتلاك أو حيازة مسج ما، لكنهم يمكن أن يقدموا منتجات ترصي أو تنبرغزة أولية أو غير مكتشمة وهذا، هي رأيي، يتحقق غالب بتداعيات معاني «أسلوب الحياة» التي ينبرها المنتج في المستهلك أن يهب مصممون وشركات مثل مصممينا وشركاتنا نفسها لصياغة هوياتنا من خلال رؤى لوجود مثالي

وينبع مثير الأفكار الإبداعية في الآراء عادة من التتوع الكبير للمصادر وحتى في السنوات الصيلة الماضية شهد التأثيرات من خلال المعارض، والأعلام، والكتاب، والأقاليم الجغرافية، والثقافات التقيدية، والطوهر المتروبوليتانية ويبدو أن الآراء يمكن أن تتلاءم عمليا مع أي شيء وتحوله إلى «طلعة»، ويعتمد نجاح الطلة - بالطبع - على ارتباطها بالاهتمامات الثقافية / الاجتماعية للعصر. ويمتتع كثيرون بتعدي الآراء «عبر المحيطة» unpicking لكشف التأثيرات التي تشكلها لكن مايمهي بحق ليس مصادر الري، وإنما احتار كمية توليدها لأفكار إنتاجية مبتكرة، وعملية تصميم وتسويق المنتج

ولقد قارنت الآراء باللمة، وباللمة، وهناك من أوجه التشابه ما يكفي لتبرير القياس في الحالتين. لكن الآراء تختلف من حيث قلة التماثل للقواعد. فهي محال يعطى الأولوية للابتكار والتعبير، تنجى الممارسات جاس قبل أن يتحقق لها الاستقرار فالقواعد قصيرة العمر بحق، وهذا أكثر ما أقره هي عملي. ومن

المحتم ان ترداد صعوبة لتسوّ حيث تصاعف العناصر محل لاعسر من وجهة النظر الابداعية. وحيث كل شيء قاب لتغيير ولا يزال غلب أن يكون سكر استراتيجيات للابداع لأن، التدشين الناجح لأرياء حديده يعيل أكثر فأكثر لأن يكون نتاجا لثل هذه المناهج المحصطة وأقل هاش من كونه نتاجا لصناعة مصادفة كما كانت الحال بالنسبة الي لتزوره لقصيرة، «ميلي حزب» هي الاستبيات من القرن العشرين أو أحدية بممرلاند وعدم شير إلى ضرورة النهج الاستراتيجي، فإنني أدحض الر ي الشائع لدي يرى ان الارباء «يعبر من حل التغيير» يرى كريك أن الارباء الحالية بمزلة محدات ذرياء المستقل ' ونحن - العاملين هي الصناعة - على ذرية تامة مأن ليس كل شيء ممكنا وتعلما من التحارب أن الأفكار الحديدية حتى يكتب لها النجاح، يجب ان تكون دائما على صلة بالأفكار القائمة بالفعل. وهي الوقت نفسه، نحن على وعى بأن نطور الأرياء متصل بويات من التماعاات العبقرية الثورية، مثل أرياء شابيل، التي غيرت مسارها بطريقة جذرية قبل أن تصبح هائلة للتسوّ هذا، أردنا أن نجح، يجب أن نصنع أادنا على الأرض الجاهزة لالتقاط الإشارات الأولى.

وشركة إنتاج الأرياء أعظم مثال للابتكار الإحصاري ومن الضروري لعية أن تدش الأشياء من جديد، وبعيد ابتكارها، وبعيد النظر فيها وناقشها المرة تلو الأخرى، وأيا كان رأينا، فإن هذا لا يسري على فريق التصميم وحده وإنما على المنظمة ككل. فيجب أن تكون كل عنصر في عملية إنتاج وتسويق السلعة مستكرا، وأن يتمتع كل شخص بميل إبداعية ويجب أنؤكد أني لا أعتبر الملابس المصمم «موضة» إلا إذا اشتراه أحد وارثاء وأنا أقنر «المكرة» لكني أعتقد أن علينا ألا نعتبرها جاهزة ومجسدة إلا إذا مرت بمعالجة ما وأصبحت «منتجا»، بعض النظر عن صغر السوق. والأفكار الأصلية مجرد خطوة أولى في رحلة طويلة نحو النجاح المأمول

وقبل أن نبحث كيف تتطور العملية الإبداعية هي شركة من الشركات، يجب أن أشير إلى أن الشركات، باعتبارها منظمات بشرية، تتشابه في كثير من الجوانب مع الكائنات الحية فلكل منها «شمرتها الجينية» الأصلية، التي تتصل بصورة مشنّها، لكن شخصيتها تتطور، خلال حياتها، بفعل المثير الخارجي الذي تحصع له فالشركة التي لها ثقافتها الخاصة، والتي ترداد قوة بمر الأيام، تتغير من خلال التكيف الحتمي لأشعاص يدخلون مستوياتها المحتملة لكن ثقافة الشركة ليست إيجابية بالضرورة، فهي أحيانا تكون راسعة بعمق بحيث تعوق

ذلك التحديد اللازم لثقافتها وثقافة شركة أشبه بقاعده بيئات صحمه يمكن من خلالها قراءة مسرة حياة الشركة وتحاربها وقدراتها ومساهمات أفرادها غير السمن، إلى جانب القيود والمعوقات التي صادفتها

وإذا ما اعتبرنا المنتج هو هي نقل من ثقافة شركته بصاعبه وأكل الأنشطة لانتاحية من إنتاج وتسويق وترويج تتنظم حوله، لأمكنا تقدير كيف يمكن لأنشطة الشركة اساحلية، من خلال سادل الدعوات أن تشكل خطر، على السبج لمتنصر لصوره لمنح بفسه فربط الإبداع يعني، بالنسبة إلى التفاعل الإيجسي بين الوظائف المحتملة هيحب أن يرسط إدع المصمم بمشروع شركة بفسها لا يقوم لها قائمة من دور عمل كهذا والتخطيط الحيد للمشروع يصاعف من فرص تطبيق الأفكار الإبداعية، تماما كما كانت الحال بالنسبة إلى الصابن والحرهين الذين كانوا يحسندون الإبداع بحرية، لكن لمترات محدده وهي الوقت ذاته، عليا الإقرار بأن الإبداع لا يمكن تحميطه بطريقة صارمة، خاصة في منظمات معقدة كمؤسساتنا، ويجب أن يكون مربين وعلى استمداد لعديل مشروعاتنا، بصورة جزئية على الأقل، والمثال السيط والمتكرر للحاجة إلى المروية هو عملية اختيار الخامات، فقد يحدث، هي محرى عملنا، أن نكتشف أن أقمشة وألوانا، لم تكن تتوقعها، بتأثير اهتمامنا، ونتمنى الاستعادة منها في مشروع من المشروعات، وقد يبدو هذا قويا، لكن إدخال جديد على مجموعة ما يمكن أن يكون له تصميمات كبيرة على النجهير، والإنتاج، وقدرة العمل، ومراقبة الجودة، والمخاطر المحتملة للإبداع هي ولاشك من عوامل اردواحية الصناعة تجاهه، لكن استنصائه من ثقافة الشركة يهدد بالركود والانهار.

كيف تتعامل ماكسمارا إذن مع الإبداع؟ إن مؤسستنا تاريخيا هريدا هقد أسسها والدي، أنشيل ماراموتي، منذ أكثر من ٥٠ عاما، وتصرب بجدورها في التقاليد التي تربط عائلتي بصنع الملابس من جانب، وبالتعليم من جانب آخر وكانت حدة جدتي رئيس مؤسسة ملابس محلية معروفة في منتصف القرن التاسع عشر، بينما كانت جدتي معلمة حقيقية، ولم تكن، وهي التجريبية بطبيعتها، تكتفي بتعليم طرق التصميم، وقص نمودج التصيل، والحباطة، بل ابتكرت أيضا طرقا جديدة، وقدمت في الوقت ذاته دليلا أحلاويا وعمليا لبيات الواهدات على «سيول مارموتي»، التي أسست في الثلاثينيات من القرن العشرين.



ولاشك في أن هذا التاريخ قد حصر حب التجريب والابتكار على كل المستويات في شركتنا بشكل كبير لكن الإبداع في رأي عاينه محدودة، ولم تحصر أو تتعبر وقد سبب سر تسير سلسلة من الأزمات لبطءية يمكن توجيه الطاقة الإبداعية عندها نحو أكثر لعباد فعلية وهو ما أصبح من أهمرات لتأليه

أبحاث السوق

على الرغم من أهمية معومات السوق اعرف سعادة أن مجموعتنا ليس لها دارة خاصة بالأبحاث وادرا ما سنتعين بخدمات مستشاري الأبحاث وقد توصلنا إلى أن أكثر الطرق فعالية هي توجيه هذا النوع من الأبحاث في ضوء محالاب المجموعة المعالة (مجالات التصميم، والبيع والتسويق على وجه التحديد) نحن نقيم عملنا على وسيلة بسيطة، الملاحظة والمسير بتطوير وتسويق المنتج يعرفونه جيدا وهم مسلحون بما يكفي بتاريخ الشركة ليعرفوه، أين يجدون أكثر الخدمات ملاءمة، وكيف يترحمون المعلومات

وسوق الأرباء محراً، بحيث إن من غير المألوف أن يحقق المصنعون نتائج تختلف تماماً عن تلك المتسا بها من خلال المؤشرات الأوسع هي ١٩٩٦، على سبيل المثال، رادت مبيعاتنا من المعاطف بنسبة ١٥٪، لكن هذه النتيجة كانت متناقضة مع استقصاء عام للسوق توقع موقفا سلبيا تجاه هذا اليد من هنا، يجب النظر إلى اتجاهات الإنفاق، والسلوك الاجتماعي وأسلوب الحياة المكتسبة من خلال التحليل الواسع باعتبارها معلومات أساسية.

ومن الضروري، بالطبع، أن تستخدم الشركة إبداعها لتقديم المنتجات اسليمة التي تلبى الاحتياجات الحقيقية للسوق ومن خلال وعينا بقدراتنا، وبإمكاناتنا ووضعنا في السوق، يجب أن ننقل إلى العرض الجديدة، ومرة أخرى فإن ماكنمارا تعتقد أن أكثر لطالات حاذبية وحدا هي تلك التي خرجت من داخل الشركة فلا أحد من خارج الشركة، مهما كانت كمائته، يمكن أن يقدم بحثا لسوق يحدد ما يمكن بيعه من منتج ما، لكننا نستطيع من خلال ثقافة شركة صحيحة أن نتوقع تطور مشروعنا وتقديمه على أسس سليمة

معالجة البيانات

اهتمام هذا النوع من العمل بالحدس الواسع أقل من المعرفة الآلية المتصلة فنحن في وضع يستوجب منا المراجعة اليومية الدقيقة لطريقة تعامل السوق مع منتجاتنا، من حيث التصميم والمقاس واللون. ويمكن إنجاز هذا عن طريق نظام

لمعالجة البيانات توصف إليه من دور لاستعداده بأحمد وهي ضوء احتياجاته الدقيقة على مدى سنوات صوال والمعلومات عن ميقاته مستقيها عن لقاءات مع مدبري مروعنا الذي يصرون ب اسباب بحاج طرر ما وحقاق عمره وقد تعرب هممه بتعسر في صناعة لأرياء باستساح أن عليا ألا سائر كثيرا بالمعلومات الخاصة باستحاده لسوق تحد طرر ما اسوق يرتبط في النهاية بالمعير وسبحر مسح حديد محل المدم وقد اكتشفت أن التصميم على وجه الخصوص يتحسرون احبابا مواجعة هد النوع من المعلومات إنه لأمر مثير للأعصاب أن تكتشف ان لسوق لم يؤكد احد الاسس الراسحه لكن المعرفه التراكمية بكيفية طور ادوق المسهل والعو من لمي تؤثر في احبازه، إلى جانب أهميتها كغيره تمثل أداء لا عني عنها للتبؤ بمرص بحاج منتج الموسم القادم، وصيغة استراتيجيات المستقبل

الابتكار التقني والفني

لا أجادل في أهمية تطور التسيج في تدشين طرارت حديدية من الأرياء وأبحاث الأقمشة تحظى باهتمام بالغ في ماكسمارا فالمسوحات المبتكرة، التي تزيد على سبيل المثال من الراحة والعملية ولاسياب والحمه والثبات، أو التي تسمح بأساليب جديدة للتصميم، مثل لحيل الحديد المتواضع من الأقمشة ذات الوجهين، أو التي يمكن أن تقود إلى طرر جديدة من الأرياء، مثل ظاهرة «الملابس الرياضية المدينية» لحاله، تقوم على التفسير المنزه الأقمشة عالية الأداء والحلول المبتكرة يمكن، بل يجب أن تمتد لتشمل كامل عملية الإنتاج وحتى تسويق المنتج، ويجب أن نعسر هذا حابا حاسما من حواب البحث. هالابتكار يمكن أن يكون السبب الرئيسي لنجاح لمسج

التصميم

أبحاث السوق، والبيع بالتجربة، والمعلومات، والأقمشة والبحث التقني، والتوترات الاجتماعية، وثقافات والاسياسات وحطوط المستقبل، وكل ما أشرب إليه في هذا المقال. يتحول أولا إلى رسم ثم إلى شكل. هذا هو جوهر عملنا، وله عسي جاديبته الساحرة والعامصة هالاسكتشات، والبداج، والطرر، والتصميم والإكسسوارات، كلها خطوات على القدر بمسه من الأهمية ويتطلب



استثمارات كبيرة وهي حال تحولها من ثنائية الاعتماد إلى ثلاثية الاعتماد. إراحه الحاد الحرفي الحاسم هي عمل. ولا يدل عن الحرية وتركه وحرهه قصاصي البترول والتقنيين هؤلاء محقق النوار الرهيف الذي يصني على ليس المصمم المصداقة والاصالة والاهسة ونس لمصمم ن يسه إلى مواطن الرهفة ون يعذر الحرف الذي نسيج لاعكاره التحقق

تحليل التكلفة

إذا كانت درجة هي طهر الحثك يمكن أن توفر ٢٠٪ من حصة القماش، هيئ سسندعي هذا النوع إلى هذا النوع من الأسئلة يمثل صعوبة بل وضرورة الموازنة بين التسمات المحددة لمفكرة لاصلية ومطلبات الواقع هتحليل التكلفة بعد تحديا للمصمم، حيث يضطره إلى التوصل إلى حلول حادفه ون يكون دافعا للعملية الإبداعية، لا عائقا لها

فرص الإنتاج

على الرغم من تصنيع معظم منتجاتنا هي إيطاليا، فنحن على دراية بأن المستميل سيشهد المزيد من الفرص للإنتاج العالي الجودة في أجزاء أخرى من العالم. فالمعلومات المتاحة عن التقنيات الجديدة للتصنيع ووضع التسمات الأخيرة، والمعائنات الخاصة تشكل جزءا من البحث السابقة الإشارة إليه، ويمكنها أن تؤدي إلى منتجات جديدة. لكن علينا، على سبيل المثال، أن نكون على حذر من الاختناقات ومواقف الإنتاج وعندما نشرع في مشروعات إنتاجية جديدة، يجب أن نؤكد رغبتنا وقدرتنا على التدريب، وتوفير الاستثمارات اللازمة.

التوزيع

يختلف الابتكار من أجل البيع عن الابتكار من أجل الابتكار، وهي ماكسمارا، يتحدد المنتج بصرامة بصلته بفكرة البيع بالجربة وتملك ماكسمارا أكثر من ٦٠٠ فرع، وتعتبر مظمنا مرحلة البيع جزءا لا يتجزأ من المشروع، والترويج البصري وعرض المنتجات المقترحة، وتسويقها ونوصيلها، يعتبر جزءا حيويا من أنشطة التصميم.



الإعلان

أهمية الابتكار عمر جامعة هي هذا المجال لكن يجب ممارستها في هذا المجال أكثر من أي مكان آخر بالنظر إلى التماسك حيث إن هدفها هو الاعتراف الآتي بالفتح وربطه بهوية مطلقة وربما متفردة وفي ضوء خبرتي هذا أكثر الحملات الاعلانية نجاحا هي تلك التي تكون نتاج التعاون بين اصنعين، والمصورين وغيرهم ممن يمكنهم من تطوير خرجي، ان يصيغوا قصة إلى هذا، وواقع مدركا والإعلان في مجال الأزياء هي رأيي أكثر تصيدبة منه في المجالات الأخرى وبينما نطلب من إعلان الأزياء أن يكون حديدا، ومبتكرا يعكس عصر الفستاريا المهم والتحويل والإحساس فهو يجب، نصا أن يكون معبرا وموضحا نسب ودا على سؤال «هل الملابس لحيدة الدعاية تباع أكثر؟» أقول ببساطة «نعم، لكن إذا كانت أصيلة وغير معتادة بالأساس»

الترويج

في مجال الأزياء، يعني الترويج التوثيق، من خلال الصحافة بوجه عام ومن خلال الصحافة المتخصصة وقد ناقشت أخيرا عددا من الصحفيين الأمريكيين هي المصاميم المثالية للشر عن الأزياء وكما توقعت، جذمت آراؤهم مختلفة للغاية، وعدنا إلى المقارنة الشائعة بين الحلم والواقع، بين الرغبة في التغطية المسالمة والإبهار والحاجة إلى إعطاء القراء نصائح ومعلومات مفيدة وبتفق الجميع على نقطة واحدة: التوثيق الذي يبدو «موضوعيا» للمنتج هو بمرله نوع من المصادفة ومنح الشرعية التي تزيد من فرص النجاح التجاري ومن هنا فمن المهم لمنظمة كممثلتنا أن تستثمر بالتواصل الفعال مع الإعلام

وعندما تتزامن هذه العناصر، فإن الدائرة تكتمل بحيث يمكن للإبداع أن يتدفق بحرية ومثلما كان يبهربي دائما الفكر الإبداعي المتمثل في مصباح أرشميدس الكهربائي يعطني العمل هي مجال يستطيع المرء فيه التحريب في ممراته وكلما كانت السحارب ناجحة، كانت النتائج ملموسة وأنا أعزو نجاح شركتنا، هي جانب غير قليل منه، إلى غرس الإبداع في قلب ثقافتها ومن شأن التأكيد من أن تحاربا لا نهاية لها أن يزيد من رسائنا، فاللعبة ستدوم إلى الأبد

(*) "Connecting Creativity" from Luigi Maramo (2000). "Connecting Creativity" In Nicola White and Ian Griffiths (eds.), *The Fashion Business: Theory, Practice, Image*. Berg, Oxford, pp. 3-102. Reprinted by permission of Berg Publishers.



المراجع

- 1 F. Julien. *Proces on création. L'n Introduction à la Pensée des leym*. 4^{ème} Part. Editions du Seuil. 1989.
- 2 Arter T. Veblen. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of the Leisure Class*. London. Allen & Unwin. 1970.
- 3 A. Hollander. *Sex and Suits*. New York. Alfred A. Knopf. 1994.
- 4 F. Davis. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago. Chicago University Press. 1992.
- 5 J. Carre. *Giornalisti e stilisti*. Milan. Arnoldo Mondadori Editore. 1981.
- 6 C. Breward. *The Culture of Fashion*. Manchester and New York. Manchester University Press. 1995. pp. 22-4.
- 7 E. Charic-Roux. *Chanel*. Paris. N. Amphoux. London. The Hamill Press. 1995.
- 8 J. Crank. *Cultural Studies in Fashion*. London. Routledge. 1994. p. 60.



عرض ٢٤. ٧ «الحقيقي»^(*)

جين روسكو

كل شيء عن العرض (وأن تكون مشهوراً)

الأخ الكبير عرض يدور حول الأداء. ومع ٢٥ كاميرا و٣٦ ميكروفوناً، لا موضع يمكن إحماؤه وهؤلاء ندين يذهبون إلى المنزل يمرضون أنهم داهيون هناك لتأدية. بعضهم لبعض، وللجمهور الذي يساع هي المنزل عن طريق الإنترنت أو التلفزيون. ومن الواضح أن هناك مستويات مختلفة من الأداء إلى حاسب أن المشاركين يلعبون عدداً من الأدوار المختلفة، والمتنافسة في الغالب وهي داخل المنزل، على كل شخص أن يلعب دور «صاحب بيت» المطلوب منه أن يكون أحد لاعبي الفريق وأن يرتبط بالمجموعة. ويجب أن يكون أصحاب البيت محبوبين من المجموعة حتى تتعرض فرص تنافس الطرد وعليهم، في الوقت ذاته، أن يمثلوا كمتباين هي عرض للألعاب؛ هناك، في النهاية، جائزة واحدة وسيصور بها شخص واحد. وبينما يميل أصحاب المنزل إلى التقليل من هذا الجانب من

ولم يست كل الحياة إلا برفقة
للتصوير»

(كوبنتين كريسبي، استشهد

من كيلبورن، ١١٨، ٢٠٠٠)



العرض، فهو لا يزال جزءاً أساسياً من تجربته، فالمتوقع أن يجعل استباؤهم أن شيء ليعبروا بما في ذلك لعش والكذب وعبر رب من أشكال الخدع وبسبب يسعى - لتلخيص التكاملات مثل هذه الأشياء - فإن على أصحاب البيت خصائص عن غيرهم من الصيغ، لكن على حسب إدارتهم لصورتهم داخل نسب على صاحب نسب أيضاً يؤدروا لمشاهدين لديهم يحتمل أن يروا كرم عبقري

وهناك عدد من مستويات الأداء، المحتملة التي تراها لا من حسب الأفراد فحسب، وبما عر أشكال العرض المختلفة فالعروض التيومنه المسائية تميل نحو وضع ما يطلق عليه الأداء اليومي في الإدارة وهذا يدخل كمشاهدين في لعبة الاعتياد - تقوم السرديات على مصاحبة لحياة اليومية وحيات الطعام، العسل، الانفعالات العاطفية بإعداد قائمة المشتريات، وعرفه وهما يحب أن يبدأ أيضاً هي تبين بعض التناقضات في الأدوار التي يقوم بها كل مشارك وعلى سبيل المثال، منذ وقت مبكر جداً من الحلفاء، أصبح وصفا أن أصحاب البيت أنفسهم يرون في حوبي النمط الذي يهتم بالآخرين ويتعاطف معهم. لكن المشاهدين الذين يعرفون لمن أعطى صوته وماداً قال في عرفة اليوميات يزوبه أكثر «براءة» أكثر تنافسية - من غيره من المشاركين.

كذلك تدور «الأح الكبير» حول أن تكون مشهوراً، وهي بالنسبة إلى بعض صيغ المنزل حاصر لمشاركتهم تقول أحدى أنها كانت تريد من تجربة الأح الكبير «المال والشهرة»، وبالنسبة إلى البعض الآخر، فإن الشهرة تأتي مع التجربة، وعندما جاءت جيماً إلى المنزل لتحييها مئات من المشاهدين، كلهم يصيحون ويلوحون، هتفت بأنها «تسمر وكأنها بحمة روك» ومع تقدم العرض، كان هناك عدد من المناقشات بين الصيغ حول تصوراتهم إلى أي مدى ستتغير حياتهم بسبب اشتراكهم في العرض

توفير قاعدة من المتابعين

لقد خلقت «الأح الكبير» قاعدة من المتابعين الشطين وكذلك جمهوراً للعرض. وهاك العرض توقعات «القناة العاشرة» بعدد الجمهور في الأسابيع الخمسة الأولى حصلوا على ٥٠٪ من هم في ما بين ١٩ - ٣٩ سنة واحتفظوا بهم، لكن الناس لا يكتفون بالمشاهدة، بل ويشاركون بعدد من الطرق عبر ملتقيات الإعلام الموسعة.



وهناك ثلاث طرق مهمة سمح الاح لكبير بواسطتها بالمشاركة بيايه عن الجمهور من خلال الموقع هي Dreamworld وعبر الاح الكبير اولايين وعبر التصويت باليهاتف وهذه الأنشطة و لمواقع اساسيه هي خلق هاعده من المتابعين وهب اقرب من كتابات حكيبر (١٩٩٢) وأمر كومي ولوسهيريست (١٩٩٨) لندن يروي فعالسة السبعين هي تكييف النصوص وهيمهم القدي لها وكذلك بوصفهم منتج لىصوص لا مستهلكس لها

ويسمح موقع المرل وتسهيلات الإنتاج والاستديوهات هي سريم وورلد، بعدد مختلف من الأحداث والسجارت المنشابة وهي تجمع بين التعليم و لرفيه عبر موقع أقيم داخل الحديقة المتحفية وهي متعمدة بكل تأكيد من منظور منتجات الأخ الكبير على مستوى العالم وبالسبة إلى مابعي العرض، فالعرض مناحة لتجاوز المشاهد واكتشاف المرل عن طريقة ربط العمل فروار الأخ الكبير قادرون على رؤية حجرة التحكم، على الرغم من عدم إمكانهم رؤية السبب الحقيقي إهم يستطيعون زيارة حجرة يوميات مغلدة والتقاط الصور والمشاركة هي اعتراف أو اثين (قد تستخدم في عرض سبت أو أحد في المستقبل) وكذلك مشاهدة تعدية حبة من المرل على شاشات صحمة في قاعة المشاهدة وبالسبة إلى الرائر من المتابعين هي فرصة للمشاركة فيما يطلق عليه كولندري (٦٩ ٢٠٠٠) «قصة مشتركة»، أي بحرية مشتركة للتواجد هناك ويرى كولندري أن هذه التجربة ليست دائما عن التكريات أو الحنين للماضي، وإنما «عمل تذكاري مسبق» (٧٧ ٢٠٠٠)، تحرية تسترحها مستقبلا حين تشهد العرض

إن وجودك في الموقع يمرر من تجربة المشاهدة والاستمتاع بالعرض لأنها تسمح لك بالاتصال بعمليات الإنتاج التي تكون حمية للعاية على الأعب ورؤية صفوف شاشات لتلمريون هي حجرة التحكم تعطي إحساسا بصحامة حجم المادة هناك، وكيف يصعب القليل منها عرمن السابفة، إنها تتحل التميز المعتاد بين المشاهد والمنتج بالسماح للرائر بالحصول على معلومات متخصصة يحتفظ بها عادة العاملون في الصناعة.

وهي كل أخ كبير، هناك دائما زحام لتحية مطرودي الأسبوع، لكن هي أستراليا يجري تنظيم وترتيب الزحام بطريقة محددة للعاية، وأحد أسباب وضع المرل هي دريم وورلد هو حادية إمكان استخدام قاعة عرض كبيرة لنحويل مشهد الإحلاء إلى مساسة حية وقد أثت هذا جماهيريته، مع ارتفاع مبيعات التذاكر ذات



تُعرض دولار سنتراليا من أسبوع إلى آخر فمشهد الإحلاء يتحول إلى ملتقى مكر من حلاله عرض شحلة لمجموعة كسرة من امتاعين من أنحاء العالم و تحميرو الحي شال ليراء كل من امطرودين عند حضورهم إلى قاعة العرض والمُشاهدين هي منزل وهم يُشجعون على ارتداء ملابس قريبة من ملابس صاحب المنزل ليس بمصلوبهم وهم يعمون أن هي يتطارحهم رزمة برفه فخرها ٢٠ ألف دولار لأفضل ملابس بين مشجعي الحلقاب وقد رندى مشجعو ساره ماري مامتها ذات العلامة المسجلة وأقرطا على هيئة ارباب (وعالب صدور رثقه) و ررقصه من الأرداف ساء على طلب المصيفه عريتل وعاده ما يرندي مشجعو كريستينا تانير فصفاصة مكتوب عليها «كريستينا باليريا» ومع وصول المطرود إلى قاعة لمرص هي بهاية العرض، ينقلب احتشام الحمع إلى رثير بعمل الإشارة وبالنسبة إلى المطرود، فهي المرة الأولى التي يعاين فيها «المشهرة» وسيكون وصوله إلى المسرح اشبه بظهور نجم الثوب في حفل موسيقي. هالمثامون يهللون، والمطرود بلوح يديده ويشكرهم على حضورهم، وأكثر ما ينجح هيه العرض هو تحويل تحرية المشاهدة إلى مشاركة فعالة، حيث يكون المشاهد منتحا للبص بقدر ما هو مستهلك له. وهذا يتواصل باستخدام الموقع الإلكتروني

و الموقع الإلكتروني مكون أساسي من «الأح الكبير» ويمد استلقين بمجموعة من الأنشطة تتيح لهم ساء علاقات مختلفة بالبص ويغيرهم من المشاهدين «ثم يكن هي سبتا أبدا أن يحمل منه مجرد موقع دعم للعرض التلفزيوني، إنه بالفعل شيء إصاهي أكثر عمما، كما بود، وهو أيضا سطح يبني للمشاهدين والمسحدمين»^(١) وموقع الأح الكبير الإلكتروني عني بأشطة تتراوح بين التدهقات الحية (أربع كاميرات وشريط صوت واحد)، مروراً بتحديثات يومية للأنشطة التي تدور في المنزل، وأرشيف لكل القصص السابقة، وغرف للرددشة، ومستديات مفتوحة، وقطاع لم يتشكل بعد، ومعلومات عامة عن كل من المشاركين، والمنزل والعرض، وكذلك عن مواقع الشراء المختلفة كما يمكنك أيضا التصويت إلكترونيا (وكذلك تنزيل نسخة الموضوع على هاتفك النقال). وتغجر الأفكار التقليدية عن التأليف والمشاهدة، عن التواصل مع الطرق الجديدة والمتنوعة التي يتعامل عررها المستخدمون مع هذه المواد، واستهلاك وإنتاج هذه البصوص.

ويلقي هذا الصوء على جانب من جواب البرنامج بعمله عادة الملقون الإعلاميون، وأشكال التخاطب التي اعتادوها. ف «الأح الكبير»، كواقعة إعلامية، يقتصر في جمهوره أن يكون على قدر كبير من المعرفة بوسائط الإعلام الحديثة



تُعرض في المشاهد أن يكون على علم من العرض عدد لتلفزيون، وأنهم قادرون على 'تفاعل' معه كشكل حي، وأنهم قادرون على أدائه كعرض للواقع وهناك في بيته حدث كثير من 'حظات الانعكاس' لدتي من الحولات هي حلقة استديو المشاهد وصولا إلى 'تشرذات' التي تدور أثناء عرض السبت، ومناقشات على الشاشة بين اصحاب المنزل حول تحريتهم في البقاء أمام الكاميرا على مدى ساعات اليوم الأربع والعشرين وعلى صاحب المنزل مهمة عمل فيلم قصير وهناك المناقشات المنزلية في المنزل حول كيف يظهرهم العرض وقدر من الفهم لعمديت التي أصبحوا من خلالها لقوة مسيرة للسرديات المسية وعندما يترك اصحاب المنزل منزلهم عادة ما يطلب منهم أن يحدثوا عن تحريتهم لأن يكونوا جزءا من العرض لتلفزيوني وأن يكسبوا عن امحوة بين لدات الحقيقة وعرضها وهي تبدو أكثر وصوحا مقارنة بمعظم الموضوعات التجريبية

الأخ الأكبر: مستقبل التلفزيون؟

الأخ الكبير في أستراليا هو مثال للأشكال الهجين، الحديدة التي تغير وجه التلفزيون المعاصر وهو يأخذ الكثير من الدر ما (والمسلسلات على وجه الخصوص) بمصر ما يأخذ من تسجيلية المشاهد غير المحوطة، والمسابقات، وهو يتعامل مع الجمهور كعارف ويعطيه الدور الرئيسي في السية السردية للمنزل. به يعقد الحدود بين العدم والحاص، وبين أفكار لمستهلكين ولستجيين وكحدث إعلامي. فقد أنتج نجاح عبر العديد من المنتجات الإعلامية، ومن خلال ارتباطه بحديقة متحممة بشكل ملتقى حديثا لمشاهدين ويهده الطريقة، يجب أن نراه شيئا لتلفزيون كامل التصاعلية وبموادها للحدث الإعلامي في المستقبل. وكذلك باعتباره عرضا وأنصا استجابة لتغير البرامج القصصية والحقيقية في التلفزيون العالي وهذه التعيرات ليست حاصة بأستراليا وحدها، وإنما هي تحليل مفصل للمحلي يمكن أن يسهم في فهم الأهمية الأوسع لمثل تلك الأشكال وبقيامها بهذا، نتيج الحدل في شأن برامج الترفيه الشعبية الحقيقية لتجاوز التعليق السياسي المبسط السائد حاليا.

(*) "Performing the Real 24/7" from Jane Roscoe (2001), 'Big Brother Australia: Performing the Real Twenty-Four-Seven' *International Journal of Cultural Studies* 4, 4, pp. 482-5. 486-7 Reprinted by permission of Sage Publications Ltd. © 2001 by Sage Publications.



المراجع

- 1 Interview with Louise O'Donnell, Executive Producer of BBOnline 22 May 2008



جون هارتلي John Hartley

أستاذ وعميد كلية الصناعات الإندعية بجامعة كوينزلاند للتكنولوجيا ومدير CIP Pty Ltd له ما يزيد على ١٢ كندا في محالات الإعلام و بصحافة والدراسات الاقتصادية من سبها تدرج موحر للدراسات الثقافية (Sage 2003) دراسات الاتصالات ولإعلام والدراسات الثقافية للمهيم الأساسية (Routledge, 2002) المصاء الجماهيري الاصل (مع آلان ميكي، أكسمورد ٢٠٠٠)، الدراسات الثقافية الأمريكية (تحرير بمشاركة روبرتا إ. بيرسون، أكسمورد ٢٠٠٠)، استخدامات التلفزيون (Routledge, 1999) تُرجمت كتبه إلى عشر لغات وهو رئيس محرير استرناشيونال جورنال أوف كلشورال ستديز (Sage).

إيلي ريني Ellie Rennie

زميل أبحاث ما بعد الدكتوراه بجامعة كوينزلاند للتكنولوجيا، ويصدر له قريبا كتاب الإعلام العثوي (رومان أند ليتلميلد)، يعمل حاليا سائا مشاركا لكرسي بقسم المجتمع والاتصالات بالجمعية الدولية لأبحاث اتصالات الإعلام

لورنس لسيغ Lawrence Lessig

أستاذ القانون بمدرسة ستامورد للحقوق ومؤسس مركز الإنترنت والمجتمع التابع لها. مؤلف كتاب مستقبل الأفكار (٢٠٠١)، شجرة المصاء الإلكتروني وقوانينه الأخرى (١٩٩٩) كما يرأس مشروع القواسم الإبداعية المشتركة وعضو مجلس مؤسسة النجوم الإلكترونية ومجلس مركز الملكية العامة، وعضو لجنة بن القومية للمجتمع والثقافة والجماعة بجامعة بنسلفانيا.

غراهام ميكل Graham Meikle

زميل محاصر في جامعة ماكوارى في سيدني. عمل في اليابان وإسبانيا وإكوادور واسكوتلندا قبل أن ينتقل إلى استراليا في ١٩٩٤، مؤلف كتاب مستقبل فعال (٢٠٠٢).

جيرت لوفينك Geert Lovink

مفكر إعلامي وناقد للشبكة وناشط يعمل في جامعة امستردام. كما أنه
مستشار بحثي بحري في مركز جامعة كوينزلاند للدراسات النقدية
والثقافة. وبصه كتاباته لاجيرة ألياف مظلمة (٢٠٠٢). الشبكات الحارقة
(٢٠٠٢) ترجمي الأول (٢٠٠٢)

نستور غارسيا كانكليني Néstor García Canclini

باحث في علم الأنثروبولوجي ورئيس برنامج دراسات الثقافة
الحضرية بجامعة يويمبرساد أونوبوما موروبوليندا، بالمكسيك.
أصدر ٢٠ كتاب في مجال الدراسات الثقافية والعولمة، والهجرة
الحضرية، واختارت جمعية أمريكا اللاتينية كتابه «الثقافات
الهجينة» (١٩٩٥) لأول جائزة مقدمة من Ibero-American Book
Award لأحسن كتاب عن أمريكا اللاتينية.

جون هوكنز John Howkins

مشارك بحماسة الإبداع، ونائب رئيس المجلس البريطاني الاستشاري
للشاشة، وممثل المملكة المتحدة في الحوار الأطلنطي حول الإداعة ومجتمع
المعلومات الذي يضم صناع السياسة البارزين في الولايات المتحدة وأوروبا.
وهو رئيس تورنادو سرودكش ليمتد، ومدير إي تي آر ليمتد، وإكواتور جروب
بلي، وتلميخ المستمتمتس ليمتد، وورلد ليرنج نتوورك ليمتد وهو مؤلف
كتاب هم التلمربون (١٩٧٤) والاتصالات في الصين (١٩٨٢)، تقنيات
جديدة، سياسات جديدة (١٩٨٢)، أربعة سيناريوهات عالمية للمعلومات
والانصالات (١٩٩٧)، والاقتصاد الإبداعي (٢٠٠١).

شارلز ليدبيتر Charles Leadbeater

مصح أفكار، وكاتب مستقل، ومستشار للشركات الأوروبية الرائدة. وهو «المكر
المشارك المصطل لتوني بلير»، ومن كتبه العيش في جو خائق: الاقتصاد الجديد
(١٩٩٩)، فوق المصعد الأسفل نادا المتشائمون العالميون على خطأ (٢٠٠٢)، عمل

مراسلا لمبايشتن. تاسع هي صوكيو كنب باستخدام لوحة التستري سداد رد إلى
حاب. سبامه هي صحف نيسبستان وفينشال تايمز والماردين (المريد
من المعلومات (London Speakers Bureau website)

ريتشارد فلوريدا Richard Florida

يعمل حاليا استاذ كرسي Hirst سياسة العامة بجامعة جورج ميسون ورميل
رئيس معهد بروكسبر. وعمل في ما سبق استادا لكرسي Heinz
الاقتصادية في جامعة كاريبي ميلون. له كتاب ظهور الطبقة المبدعة كما
شارك في تأليف خمسة كتب أخرى وشر أكثر من ١٠٠ مقال في الصحف
الأكاديمية وصدر له في مارس ٢٠٠٥ كتابه الجديد يطلق الطبقة
المبدعة، عن دور هذير بيرس، ويسأل السهس الدولي على المهوبة المبدعة

توبي ميلر Toby Miller

مدير برنامج الميلم والثقافة البصريه وأستاذ الإبحليزية، ودر ساب المرأة،
والاجتماع بجامعة كاليفورنيا، ريفرسايد. مؤلف ومحرر أكثر من ٢٠ كتابا،
ويشرف حاليا على تحرير التلمريون و الاعلام الجديد. وقد ترجمت أعماله
إلى السويدية واليابانية والصينية والإسبانية.

نيتين جوفيل Nitin Govil

أستاذ مساعد دراسات السوسولوجيا والإعلام في جامعة هرجينيا
مؤلف مشارك لكتاب هوليوود العالمية ويستكمل دراسة مشتركة عن
صناعة السينما الهندية لمعهد المعلم البريطاني نشر مقالات عن العرق
والتلمريون الأمريكي، وتكنولوجيا التلمريون الرقمية والترفيه في
رحلات الطيران، وعوثة العمل في مجال الإساج الإعلامي الرقمي

جون ماكمروريا John McMurria

مرشح لنيل درجة الدكتوراه من قسم دراسات السينما في جامعة نيويورك. يعمل
في مجال سياسات التلمريون الرقمي، وبرمجة التلمريون عبر القومية، والتمويل
الدولي لهوليوود. شارك في تأليف كتاب هوليوود العالمية (بي إف آي، ٢٠٠١).



ريتشارد ماكسويل Richard Maxwell

أسناد وزميل الدراسات الإعلامية بجامعة سمي بيويرك وهو صاحب كتاب مشهد الديمقراطية (ميسسوتا ١٩٩٥) ومحرر منتجات الثقافة الاقتصاد السياسي للثقافة (ميسسوتا ٢٠٠١)

أمبرتو إكو Umberto Eco

رئيس المدرسة العليا للدراسات الإنسانية - Scuola Superiore di Umanis- في جامعة بولونيا وهو مؤلف الروايات الرابعة اسم الوردة (١٩٨٠) سدول هوكو (١٩٨٨)، 'رض أول' مس (١٩٩٥)، إلى جانب العديد من الكتب الأكاديمية، ومنها العمل المفتوح (١٩٦٢) نظرية السميوطيقا (١٩٧٦) السميوطيقا وفلسفة اللغة (١٩٨٤)، حدود التأويل (١٩٩٠)

براد هيزمان Brad Haseman

أسناد وزميل ورئيس دراسات أبحاث الدراسات العليا بكلية الصناعات الإبداعية بجامعة كوينزلاند للتكنولوجيا عمل مدرسا وباحثا ومديرا، وبالتأليف المسرحي لما يزيد على ٣٠ عاما، تابع خلالها شعبه بالجماليات وأشكال العرض المعاصرة وقد ترجم نصه عن الدراما إلى أربع لغات

جانيت هـ. موري Janet H. Murray

مدير برنامج جورجيا لخريجي دراسات تكنولوجيا تصميم المعلومات والتكنولوجيا ومعمل منادرات الكمبيوتر المتقدمة، وعضو مركز جورجيا لتكنولوجيا التحكم الداخلي GVU وهي مؤلف كتاب هاملت في مقاعد المخرجين مستقبل الفن في الفضاء الإلكتروني (هري برس، ١٩٩٧، إم أي تي برس، ١٩٩٨).

السير كن روبنسون Sir Ken Robinson

كبير مستشاري رئيس مركز جي بول جيتي في لوس أنجلوس، وخبير دولي، ومستشار، وخبير في تحديد التعليم، عمل في السابق استادا للتعليم في جامعة ووريوك بالملكة المتحدة صدر كتابه «خارج مقولما» في ٢٠٠١.



لويجي ماراموتي Luigi Maramotti

رئيس ماكسمارا هاشيون حروب وتعد ماكسمارا التي تحقق مسعات سوية تتحور ٦٠٠ مسور حبه استرلبي وبهتلك أكثر من ألف محل على مستوى العالم من بحج وأشهر المركب هي عالم الموصة وقد منح الدكتوراه الصحريه هي التصميم من جامعة كيمسون عام ١٩٩٧.

جين روسكو Jane Roscoe

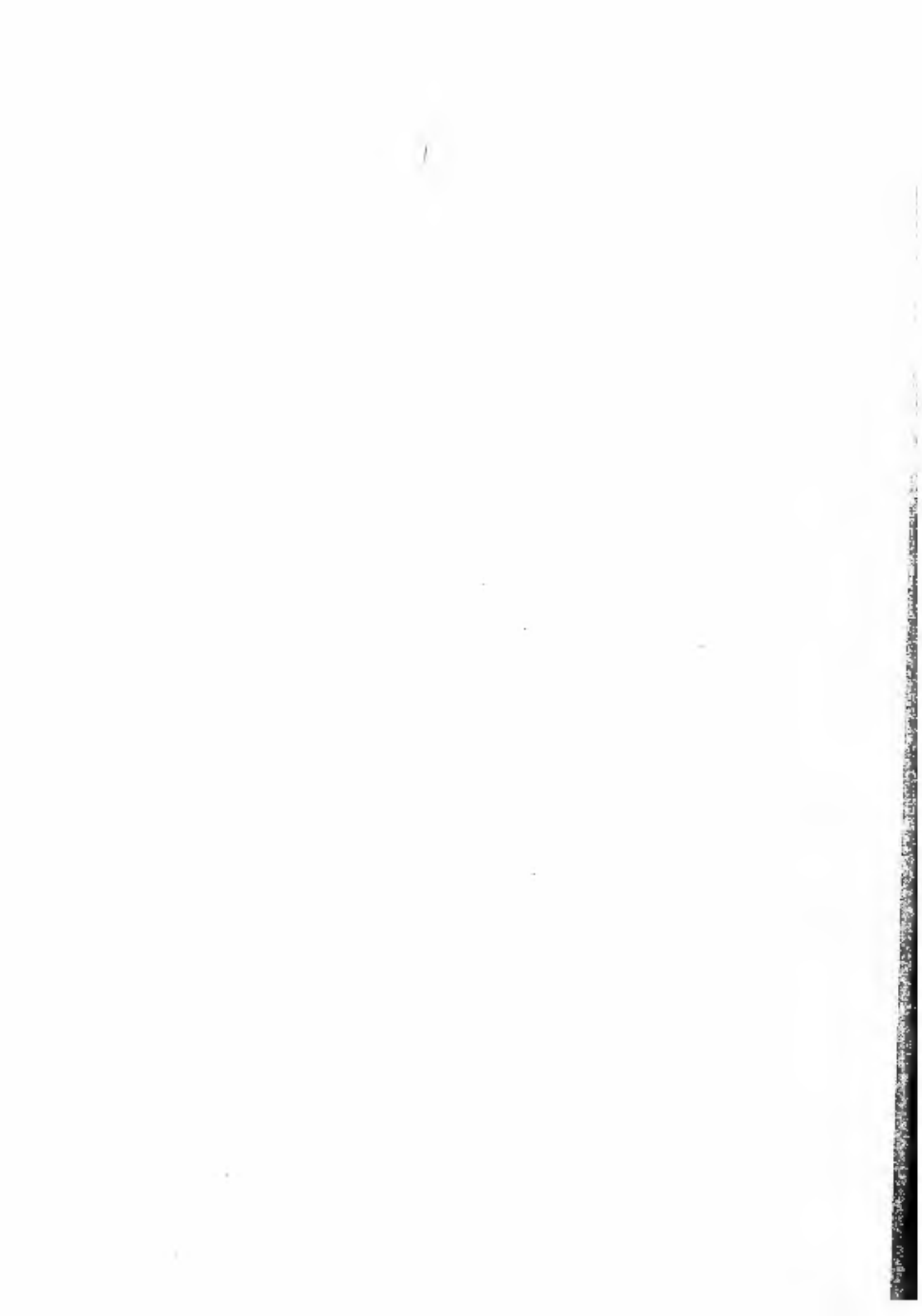
رئيسة دراسات لنشأة بالمدرسة الأسترالية للعلم والتلصريو والراديو مؤلفة كتاب التسجيلية هي بيوريلدا (١٩٩٩) والمؤلفة المشاركة لكتاب التلصق حدع التسجيلي وبحرب الوهائيه (٢٠٠١)

المرجم هي سمنور

بدر السيد سليمان الرفاعي

- من مواليد ١٩٤٨ - مصر.
- حصل على ليسانس الآدب - قسم الصحافة من جامعة القاهرة، ١٩٧١.
- ترجم ونشر في عدد من الإصدارات الثقافية والصحافية منها الأهرام الاقتصادي، مجلة القاهرة (القديمة) الثقافة العالمية (الكويت)، جريدة العالم اليوم، البيان (الإماراتية)، وجهات نظر
- ترجم عددا من الكتب منها
- أفريقيا قارة نائرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨
- الزحرفة عبر العصور، مكتبة مديولي (من دور تاريخ بشر).
- صباط الجيش في السياسة والمجتمع العربي، تأليف اليعارر بعيري - دار سينما ١٩٩٠.
- الحروب العربية - الإسرائيلية، حانيم هيرتروغ - دار سينما (من دور تاريخ بشر)
- هوية مصر بين العرب والإسلام، جرشوبي وجانكوهسكي - دار شرقيات ١٩٩٩
- اليراث المر، بول سالم - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢.
- مصر الخديوية، روبرت هنتر - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
- يعمل حائيا مترجما بمحلة كل الناس منذ نوفمبر ١٩٩٣.

* * *



سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت . وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة . وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ . فلسفة . أدب الرحلات . الدراسات الحضارية . تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع . اقتصاد . سياسة . علم نفس . جغرافيا - تخطيط - دراسات إستراتيجية - مستقبلات .

٣ - دراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي . الآداب العالمية . علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) . الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .



وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين. على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلفته الأصلية. كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب. وكذلك يجب أن تدون أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة. والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمترجم الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف وخمسمائة دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل عشرين فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، أو ألف ومائتي دينار أيهما أكثر (ويحد أقصى مقداره ألف وستمائة دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة والمترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



على القراء الذين يرغبون في استدراك ما فاتهم من إصدارات المجلس التي نشرت
بدءاً من سبتمبر ١٩٩١. أن يطلبوها من الموزعين المعتمدين في البلدان العربية:
الأردن:

وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب 375 عمان - 11118
ت 5358855 - فاكس 5337733 (9626)

البحرين:

مؤسسة الهلال للتوزيع الحبيب
ص. ب 224، المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

عمان:

المتعددة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 و 788344 - فاكس 706512

قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 - فاكس 4661865 (974)

فلسطين:

وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 - ت 2343954 - فاكس 2343955

السودان:

مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 - ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:

MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND CITY
NY - 11101 TEL: 4725488
FAX: 1718 - 4725493

لندن:

UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED
POWER ROAD, LONDON W 4SPY. TEL:
020 8742 3344
FAX: 2081421280

الكويت:

شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بداية التحارية العشادية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 - فاكس 2417809

الإمارات:

شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي ت 97142666115 - فاكس 2666126
ص. ب 60499 دبي

السعودية:

الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقاً) - ص. ب 13195
جدة ت 21493 - فاكس 6530909 - فاكس 6533191

سورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سورية - دمشق ص. ب 12035 (9631)
ت 2127797 - فاكس 2122532

مصر:

مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت 5796326 - فاكس 7703196

المغرب:

الشركة المغربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
(سبيرس)
70 زنقة سجل ماسة الدار البيضاء
ت 22249200 - فاكس 22249214 (212)

تونس:

الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت 322499 - فاكس 323004 (21671)

لبنان:

شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001
ت 487999 - فاكس 488882 (9611)

اليمن:

القائد للتوزيع والنشر
ص. ب 3084
ت 3201901/2/3 - فاكس 3201909/7 (967)

